

الفنون الشعبية



العدد التاسع
الشمس ١٠ قروش



الفنون الشعبية

وزارة الثقافة
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر

رئيس التحرير
الدكتور عبد الحميد يونس

هيئة التحرير
الدكتور محمود الحفنى
أحمد رشدى صالح
عبد الغنى أبو العينين
هنوزى العنتيل

مدير التحرير
بجاهد عبد المنعم بجاهد

سكرتير التحرير
تحسين عبد الحى

المشرف الفنى
السيد عزمى

فهرس

صورة الفلاف

لقد ظل المحمل جزءا لا يتجزأ من تقاليدنا الدينية ، ولقد كانت روعة المحمل تتبع من أنه يمر من مشاعر الناس وحبهم للإلهى المقدسة ، ومن ثم .. تخصص في صفه أكثر الفنانين مقدرة على إبرازه بصورة تتناسب وتأثيره في نفوس الناس .. واستقر شكله مؤخرا بعد الاجتهاد والتعديل على أنه ستر من الحرير الأحمر موشى بالذهب على أرفسية من الحرير الأخضر وبالإضافة الى الكتابة المطرزة عليه ..

وللمحمل أربعة أركان من الفضة المطلية بالذهب .. وينتهى الكساء بشرابيب تعلوها كمرات فضية تتفرع منها أسلاك دقيقة تدل على مهارة كبيرة .

الرسوم التوضيحية

- فوزية رزق الله
- سوسن الشافعى
- اليس عزمى
- فتحى أحمد
- سعد حسن
- ششتاوى أبو العطا

التصوير الفوتوغرافى

محمد أمين النجدي

الصلحة

- ابن البلد شخصيته وأخلاقه في الحكايات الشعبية ٣
- الدكتور عبد الحميد يونس
- التصوير الشعبى والخرف ٨
- الدكتور جمال محرز
- الموسيقى والأغاني الشعبية بمصر في ١٠٠ عام ١٢
- الدكتور محمود أحمد العفنى
- القاهرة في الألفية الشعبية ١٨
- أحمد مرسي
- لمحات في حياة القاهرة الشعبية بين القروى ١
- وأدوار لين
- فوزى المنيل ٢٤
- العادات والتقاليد في القاهرة ثما يراها الدكتور ٣
- أحمد أمين وبعض المعاصرين
- أحمد آدم
- الخلية الاجتماعية للامجاد القاهرة ٤١
- جمال بدران
- ملاحظات على الأغاني الفولكلورية ٥٠
- أحمد رشدي صالح
- هيلما جراتكست والتراث الشعبى الفلسطينى ٥٨
- الدكتورة نبيلة إبراهيم
- الفيلان في الحكايات النوبية ٦٧
- محمد عثمان خضر
- الحدوة والحكاية في التراث الشعبى ٧٥
- محمد فهمى عبد اللطيف
- فهرسة القصص الشعبى : فهرست الموثيقة ٨١
- الدكتور حسن الشامى
- الأبواب : ٩١ - ١٢٠
- جولة الفنون الشعبية ٩٢
- تحسين عبد الحى
- مكتبة الفنون الشعبية ١٠٠ - ١١٢
- عبد النجاش الدينى ١٠٠
- عبد الواحد الإيبابى ١٠٤
- تناء عامر ١١٠
- عالم الفنون الشعبية ١١٢ - ١٢٠
- جودت عبد الحميد ١١٢
- السيد عزمى ١١٦

البلد

نصر

شخصيته وأخلاقه في الحكايات الشعبية

بقلم: الدكتور عبد الحميد تونس

في الصحراء وعن الروم وعن اليهود وعن غيرهم في مربع تحدده الجهات الأصلية الأربع التي تحيط بابن البلد المستقر في مدينة القاهرة . . . وتبدو أخلاقياته في هذه النوادر بارزة بما تضيفه النادرة من المفارقة أو التناقض بها شخصيتين أحدهما هو ابن البلد والثاني شخصية تناظره ولا بد من أن يتقلب عليها بالذكاء وحدة الذهن وسرعة الحاطر كما أحب أن يحكم على نفسه . وهو مقبل على الحياة يؤثر المتأدبة ويقتسم بالمرح ويتشبه بالتفاؤل ولا يحرص على اكتناز المال لأنه « ينفق ما في الجيب لسانه ما في القيب » ، يضاف إلى هذا كله أنه وسيم جذاب تحبه النساء بل تتحب إليه جماله وظرفه وخفة روحه وكرمه .

الجزء والكلمة في واحد

والأدب الشعبي بصفة عامة قلما يذكر المدينة العريقة باسم القاهرة وإنما يعرفها باسم « مصر » وكثيرا ما يلتقي الجزء بالكلمة في الخيال الشعبي

لا يستطيع باحث في تطور مدينة القاهرة أن يففل الإنسان القاهري الذي يعد بحق المضمون الإنساني لتطور هذه المدينة العريقة . وعلى الرغم من الصفة العالمية التي استتمعت بها على الدوام مدينة القاهرة ، فإن الطابع القومي والمحلّي ظل قويا واضحا في جميع المراحل التاريخية التي سيطرت على الشرق الأوسط والأدنى . وابن البلد يشخص السمات القومية والمحلية أروع تشخيص بما اختص به نفسه من أخلاقيات وصفات تميزه عن غيره ممن يحيطون به .

ابن البلد ينظر إلى نفسه

وقبل أن نعرض لشخصية ابن البلد وأخلاقياته في الحكايات الشعبية نرى لزاما علينا أن نسجل تصوره لنفسه من خلال النوادر التي تؤلف جانبها هاما من تراثه الأدبي الخاص . والواقع أن هناك خريطة جغرافية - إذا صح هذا التعبير - تبين الأنماط الإنسانية التي عاشت في القاهرة وحولها . أن ابن البلد يبدو في النوادر شخصية متميزة عن أبناء الريف وعن الغراب الضاريين



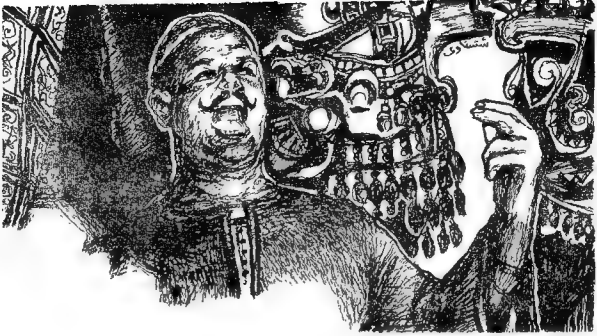
قواعد صارمة في السلوك أو عبارة أخرى يصمدون عن « اليكيت » لا يخرجون عليه بحال من الأحوال .. انهم معروفون بالرفقة ودماثة الأخلاق ولهم اجاباتهم وتعليقاتهم على مختلف المواقف وهي أقرب الى الصيغ المحفوظة منها الى أى شئ آخر على الرغم من كثرة المواقف وتعددتها وهم ، الى هذا كله ، من الندماء الذين يجيدون ادب الحديث ويحفظون في الوقت نفسه الكثير من الاسمار والنوادر وجوامع الكلم ، وفيهم من عرف بالقدرة على النظم أو الصياغة البليغة . وتلته ، هذه الشخصية بالصورة التي رسمها ابن البلغاء لنفسه في النوادر وهي صورة تجعله قادرا على المناظرة ورد القافية والتورية والرمز .

اما النمط الثانى فهو الشخصية الجسدية للوجدان الوطنى او القومى فى مقابل الحاكم الدخيل او هو الصورة الجسمة للشعب فى نظر نفسه امام الدخلاء الذين زاحموا فى الرزق وضيقوا الحناق عليه فى مسائل الحياة . ولقد بدأت هذه الصورة مع الصياق والسطار والزعر . وهم اصل « الفتوة » التى ظلت مرتبطة باحياء القاهرة الى هذا القرن الذى نعيش فيه . ومهما يكن من أمر التابعة التاريخية للسطارة والعيافة وما اليهما فان التخصص فى الحكايات الشعبية يتوقف عند ثلاثة شواهد اساسية وهى كتاب ألف ليلة وليلة والظاهر بيرس وعلى الزبىقى المصرى .

حتى ان الباحث لا يجد فى معظم الاحيان قرينة تؤثر المدينة بالحديث أو الوصف أو تركيز الانتباه على الديار المصرية كلها . وهذا مألوف فى التعبير الشعبى الذى يختار النموذج والمثال ولا يجسد فارقا بين الواحد المتعين وبين العام الذى يجسمه النموذج أو المثال . بيد اننا نلاحظ ان السبر الشعبية كانت تطابق بين مصر وبين القاهرة فى أكثر الأحوال . ومن ثم كان من الضروري ان يتابع الباحث شخصية ابن البلد واخلاقياته فى تلك السبر مع الاعتراف بأن هذا النمط الانسانى قد ظهر فى الحياة قبل ان ينشئ المعز لدين الله اللاتمى القاهرة بحدودها الخاصة .. كان ابن البلد مسابرا لما عرفه العصر الحديث من « ابن عرب » فقد كنا الى وقت قريب نجد العقلية الشعبية تفرق بين الفرنج وأولاد العرب كذلك برز ابن البلد .. أى المواطن الى جانب الدخلاء والاجانب على اختلاف منابهم واصولهم .

ابن البلد بين نمطين

وأول ما يسجل عن ابن البلد انه مصقول ومتحضر وله مراسيم خاصة يلتزمها فى سلوكه وعلاقاته . ولا بد من التمييز بين نمطين من أبناء البلد : الأول ويعد امتدادا للفرقاء الذين عرفتهم العواصم العربية قبل القاهرة وعرفتهم الديار المصرية أيضا قبل الفاطميين وهؤلاء الفرقاء يبالغون فى سميتهم وهندامهم ويصيحرون عن



ابن البلد في الليالي ..

ابن الحيط الأول الذي يمسك به المتتبع في
ابن البلد هو كتاب ألف ليلة وليلة .. ولقد
انتهى الباحثون الى تقسيم الليالي اربع طبقات
تتميز كل واحدة منها عن الأخرى بخصائص
ومفومات .. وراوا أن الطبقتين الأخيرتين قاهريتان
ومع ذلك فنحن نغرب صلحا عن الطبقة التي
شغلت بالطلاسم والارصاد والأماكن المسحورة
وما إليها مما صوره الخيال الشعبي من آثار المصريين
القدماء وتوقف لحظة عند الطبقة التي سجلت
ملامح الشطار وجماعاتهم .. وهي وإن جعلت هذه
الطائفة من أبناء البلد تحترف الشطارة والعيافة
فإنها إنما كانت تعبر عن موقف الشعب المصري
من التجار والحكام ..

وأبناء البلد هؤلاء يمتازون بفضائل لا بد أن
تجتمع فيهم ، فهم أولا وقبل كل شيء يؤلفون
طوائف لكل منها وجدانه الخاص بها ويصدرون
في علاقات بعضهم ببعض عن حب وإيثار وبذلك
يختلفون كل الاختلاف عن العنصرية التي كانت
الحجور الذي يصوغ علاقات الوحدات الاجتماعية ..
كانوا أشبه بأصحاب مهنة معينة أو تجارة خاصة

.. كانوا أقرب الى جماعات الفرسان في المراحل
التأخرة من تاريخ الديار المصرية .. كانوا يواجهون
وينظرون أولئك الفرسان من الممالك والأتركة ..
الواحد منهم ابن بلد في مقابل « الجندي » كما
اصطلح الأدب الشعبي .. انهم وحيدة متعابة
تعد نفسها فئة واحدة .. ومهما تناقشوا فيما
بينهم فإن الحب هو الذي يفللهم جميعا ..

وثمة فضيلة أخرى امتاز بها أبناء البلد من
الشطار وهي الخلق والبراعة وخفة الحركة والقدرة
على التغلب على القرصاء والمناظرين بالحيلة البراعة
وقد يحتاجون الى الجسادة أو الاقدام وهم في
« الملاعب » التي يقومون بها لا يستهدفون شرا
بفرد أو جماعة .. انهم يأخضون ولكنهم يرد
ما أخذوا وحسب الهيئة الاجتماعية أن تقر لهم
بالخلق وإن تبوءهم المكانة التي اهلتهم لها براعتهم
ولقد عني القاص في كتاب الليالي بفضيلة الفضائل
عند أبناء البلد وهي الشهامة التي تمثل أهم القواعد
السلوكية عندهم ، فهم يرفعون الجار ويعنون
الضعيف ويدافعون عن الحمي ويقشون الملوف
ويصدرون فيما بينهم عن تكافل اجتماعي أصيل
في رعائيتهم لأن يموت منهم وتهدمهم المستمر
لأولادهم ..

ابن البلد في الظاهر ببيرس

وتختلف سيرة الظاهر ببيرس عن الليالي من بعض الوجوه فيما يتصل بموضوع ابن البلد ذلك لأن الليالي أبرزت طائفة الشططار على أنهم يحترفون الشطارة فحسب أما السيرة الظاهرية فقد صورتهم من أبناء المهن ، أو من أبناء مهن بعينها ، وإذا كانت سيرة ببيرس تتألف هي الأخرى من طبقات يختلف بعضها عن بعض فإن « ديوان الأسطى عثمان » يمثل الطبقة المصرية الخاصة في تلك السيرة .

وأول شيء يلاحظه الباحث هو أن الأسطى عثمان من سواس الخيل وأنه من أبناء البلد الأصليين وهو يتصف بجمال الصورة وبحسن الهندام وبالشجاعة إلى جانب الخيلة مع سائر الفضائل التي لا بد من أن يتحل بها الشططار والعياق والزعر - كما كانوا يسمون - وهو إلى هذا كله ممن كشف عنهم الحجاب حتى أنه عرف الظاهر ببيرس وأكد أنه المنظر خلاص الإسلام من الماغيين عليه وكان كلما قابله قال له : « أظهر يا ظاهر » وكأنما أراد القصاص أن يفسر لقب الظاهر تفسيرا فنيا لا يخرج عن مزاج الشخصية .

ومما يدل على الطابع شبه الفروسي في أخلاقيات ابن البلد ذلك الجسر الذي أقامه القصاص لكي يوفق بين الظاهر ببيرس من ناحية وبين الأسطى عثمان من ناحية أخرى . . . لقد اعترض كل منهما الآخر حتى إذا دل أحدهما القوة وجوب اللقد والتعاون بينهما تصافيا وتآخيا على طريقة الفرسان في ذلك العصر .

وكان الأسطى عثمان زعيم طائفة الشططار والعياق لتبحره في الشطارة والعياقة وقوة شخصيته إلى جانب تبحره في الأخلاقيات ابن البلد في خفة الروح والاتجاه إلى المرح وتحويل المواقف العسيرة من الناحية النفسية إلى وسائل للكمأة وانبساط النفس وتأكيد التناول . والأسطى عثمان بهله المثابة بجمع فضائل ابن البلد ويسم بمزيتين آخرين : الأولى أنه من أبطال التحرير ولم يستخف شطارته لمجرد اظهار الخلق والبراعة والثانية أنه من اصحاب المهن في الأصل وإن كانت مهنة ترتبط بالفروسية ارتباطا وثيقا وهي سياسة الخيل .

على الزبيق المصري

ويظهر ابن البلد امتدادا لمهنة الشطارة كما

صورتها الليالي في سيرة على الزبيق المصري . والواقع أن هذه السيرة تعد امتدادا وتفصيلا خلفه من خلفات ألف ليلة وليلة . كما يوجد هناك بعض التشابه بين الأسطى عثمان من ناحية وبين على الزبيق من ناحية أخرى ولكن الأول عرف بالولاية إلى جانب الشطارة أما الثاني فقد كان علما على الشطارة وحدها .

وعلى الزبيق عرف بالقوة مذهب كان صبيبا واتسم بالذكاء والخيلة طوال حياته وتفوق على الشطار من أقرانه ونظرانه ولم يكن يسكت على الضيم يقع عليه أو على واحد من شيعته وأنصاره . بواته الشطارة بأخلاقياتها الخاصة مكانة مرموقة من الهيئة الاجتماعية ومن الحكام . . . من عزيز مصر ومن هارون الرشيد .

واقترنت الشطارة في أخلاقيات ابن البلد بالاتجاه إلى المشاركة في الحكم . وكان للشطارة درجات يرقى بعضها على بعض . ويقوم التفوق على الصراع وهو صراع يرتكز على التفوق في الملاعب ولذلك عرف الشطار المتفوقون بلقب « المقدمين » وهو لقب يطلق على رجال الأمن في الهيئة الاجتماعية ومهما كانت خلفات السيرة تستهف التمسيلية والترفيه فإنها كانت تؤكد أخلاقيات ابن البلد وفضائله ومواقفه من التجسد وبعض الحكماء المتسلطين ومن الدخلاء .

ولقد أصبح القصاص الصورة نفسها على الشطار الآخرين ، حتى الذين لم يكونوا من أنصار على الزبيق . ويعود السبب في ذلك إلى أن الحكاية الشعبية تؤثر النمط على رسم الشخصية بمسما ينبغي لها من خصوصية . وعلى الرغم من أن على الزبيق أكد الشطارة والعياقة فإنه جسم اتجاه الشعب إلى تأكيد فضائله وأخلاقياته . كما أنه أكد الأحساس القوى بالوأمة وعبر عن كراهة الضيم والبادرة إلى رد الظلم مع النزعة القوية إلى التفوق .

الشطارة والعياقة والفوة

ولا يريد الباحث أن يدخل في دراسة تفصيلية لتطور هذه المصطلحات الثلاثة وهي الشطارة والعياقة والفوة . وإذا كانت بعض الكلمات قد دلت في مرحلة من المراحل على معنى غير مقبول فلن التعديل في النظر إلى الجماعات يستتبعه بالضرورة تعديلا في الأسماء أو الألقاب التي كانت تطلق على تلك الجماعات . ومن هنا



جسورا شهما كريما خليف الظل بارعا في الحيلة
قادرا على المناظرة في الحديث قدرته على التفوق
في المصارعة والمصارلة .. وكان الى هذا كله انيقا
ظريفا مصقولا لماحا متوددا في حالات صفوه محبوبا
من الجنس الآخر قادرا على القول بارعا في المناذمة

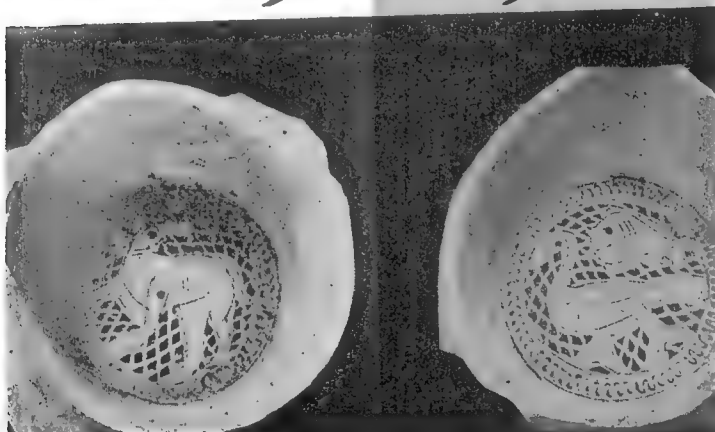
وهذه الصورة هي بعينها التي نجد خطوطها
البارزة في نظرة ابن البلد لنفسه كما نجدها
في اوصاف الرحالة عنه ، وفي تصوير بعض المؤرخين
الذين عنوا بتفصيل الحياة الاجتماعية وهي صورة
تتجاوز الشكل الى الاخلاق وتعدد بصفة عامة
فلسفة الحياة كما طمح اليها ابن البلد الحفري وهي
الفلسفة التي تنبثق عن التشاؤم وأقبلت على
الحياة واعتصمت بالتفاؤل ووجبت متنفسها في
الفكاهة والضحك والتندر على كل شيء والاستلذذ على
المواقف العصيبة بالضحكات الساخرة .

« د • عبد الحميد يونس »

أصبحت الشطارة في الاستعمال الشعبي تدل
على البراعة ولا تدل على الانحراف عن الجادة أو
الخروج عن القانون أو التعرض للغر وكذلك العياقة
فقد كانت في المصطلح الشعبي تدل على عائق
الطريق أكثر مما تدل على خبرة مخصوصة ثم
أصبحت تدل على المبالغة في حسن الهندام وجاء
هذا التعديل من التران العياقة بالصناية بالزى أو
المظهر . أما الفتوة فقد دلت منذ البداية على
أخلاقيات فرسان ومجاهدين ثم أصبحت تدل عند
الشعب على أولئك الذين يتفوقون في القوة
ويغرضون سلطانهم على هذا الحي أو ذاك من أحياء
المدينة . واختلفت دلالة الاصطلاح من الناحية
النفسية باختلاف النظر الى طائفة الفتوات وهم
الذين جمعوا أخلاقيات الشطار والعياق كما عرفها
الشعب وكما صورها خياله في قصصه وحكاياته
ونوادره ومن ثم خصت طائفة الفتوات - الى عهد
قريب - أخلاقيات ابن البلد ، اذا ضربنا صفحا عن
نظرة القانون الوضعي اليهم .. كان الفتوة مقدما



تصویر الشجی والخزف
 بقلم
 دکنور جمال محرز





« شباك قلة مكتوب عليه اقنع تفز »

عرفت مصر في تاريخها الطويل طرزا من الفن اختلفت باختلاف العصور التاريخية واعتبر كل طراز منها فنا قائما بذاته ، وكان لدينا الفن الفرعوني واليوناني الروماني والقبطي والاسلامي .

ووجدت في العصر الاسلامي أنماط فنية تباينت فيما بينها باختلاف الاسرات الحاكمة التي اطلقت أسمائها عليها ونجد النمط الطولوني والفاطمي والايوبي والملوكي والعثماني ، والانتاج الفني الذي وصل اليه من هذه الفترات جميعا لا يعد انتاجا شعبيا يخضع لاساليب وطرق معينة يتلقونها الصانع عن معلمه .

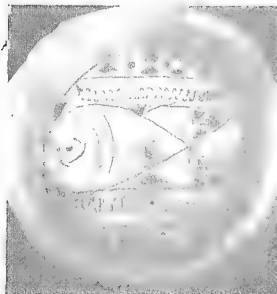
ومما لا شك فيه ان فنا شعبيا قد وجد بجانب هذا الفن الرفيع او الرسمي غير انه لسوء الحظ لم تصل منه الا امثلة قليلة جدا لا تساعدنا على التعرف على كنهه بعكس ما نجد في الأدب اذ يجد دارسو الادب الشعبي يفيتهم عن القصص والاساطير الشعبية وعادات القوم وتقاليدهم فيما خلفه لنا الكتاب والادباء من معلومات تضمنها الكتب والمراجع .

هذا وقد عثر في الحفائر التي اجريت بمدينة الفسطاط على بعض تحف يمكن ان تعد انتاجا فنيا شعبيا ويحتفظ متحف الفن الاسلامي بنماذج من هذا الانتاج فنجد به بعض رسوم على ورق لعلها كانت صفحات من مخطوطات أو لعلها كانت أوراقا مستقلة . وقد رسمت الموضوعات بالحناء الشميني ويندر استخدام الالوان وتمثل رسوم أشخاص وحيوانات وعماقر .

وهناك رسم لثلاثة أشخاص مكبلين بالاعلال في أعناقهم « شكل ١ » لعلهم مسجونون وقد رسمت وجوههم مستديرة ولهم شوارب طويلة ويرتدون قلنسوات عالية .

ونجد رسما آخر يمثل أشخاصا يتحدثون بين الأروقة رسم أحدهم رسما جانبيا وله ذقن طويلة ويرتدي عمامة لها طربوش مخروطي قريب الشبه من غطاء أحد الشخصين الآخرين الذي رسم رسما مواجهسا وله سحنة مستديرة شبيهة بسحنة الشخص الآخر في الوسط وكل منهما يعلوه عقد من عقود الرواق «شكل ٢»

أما الرسم الثالث فيمثل مناظر عدة فثمة شخص مرسوم بأسلوب بدائي وجواره آلة موسيقية وترية وأشكال أخرى لعلها تمثل حيات كما نجد كتابات يمكن أن تقرأ باسم الله ولعلها تتعلق بالشعوذة «شكل ٣» .



«شباك قلة مرسوم عليه سمكة وبعض الزخارف»

وهناك بعض صور أخرى منها صورة لشخص
يغطي جوادا وعلى رأسه غطاء مخروطي الشكل
ويده عصا وخلفه بناء له باب معقود ويعلو المبني
قبة وهذه الصورة تمثل الفن الشعبي تماما
« شكل ٤ » .

وقد أقبل العرب على التصوير وزينوا منازلهم
وقصورهم بالصور والرسوم ووضخوا كتبهم
ومؤلفاتهم بالرسوم التوضيحية .

وثمة ميدان قريب الصلة بميدان الرسم
والتصوير ألا وهو عمل الشخصوس اللازمة لخيال
الظل وقد وصل الينا عدد من هذه الشخصوس
لبعض القصص والأساطير .

والميدان الثاني الذى وصلت منه بعض تحف
يمكن أن نعتبرها من الانتاج الشعبي هو الفخار
وقد وصلت منه نماذج متعددة لعل أهمها وأشهرها
جميعا شسبابيك القتل ونعنى بها ذلك الحاجز
المخرم الموجود برقية القبة ليمنع انسكاب المياه
من القلة دفعة ولا يسمح في نفس الوقت بدخول
الاشياء الغريبة اليها ولم يكتف الصانع بعمل عدد
من الثقوب كما فعل الآن بل زخرف هذا الحاجز
بعناصر مختلفة منها رسوم آدمية « شكل ٥ »
وحوانية « شكل ٦ ، ٧ ، ٨ » وعناصر نباتية
« شكل ٩ » وهندسية « شكل ١٠ » ونقوش خطية
ما بين كوفية ونسخية « شكل ١١ ، ١٢ »
وموضوعات أخرى غير هذا « شكل ١٣ » ويبدو
الشبابك كأنه قطعة من الدانتيل بما يحتويه من
خروم في أشكال مختلفة ورسوم وتمثل بعض
الرسوم الآدمية مظاهر من الحياة وتظهر حيوانات
متعددة وطيور بعضها خرافي « شكل ١٤ » وأسماك
« شكل ١٥ » وبعض النقوش الكتابية عيسارة عن
تمنيات طيبة أو حكم وأمثال ، وفي « شكل ٥ »
نجد شابا ممسكا بكأس على أرضية هندسية تكون
شكل معينات .

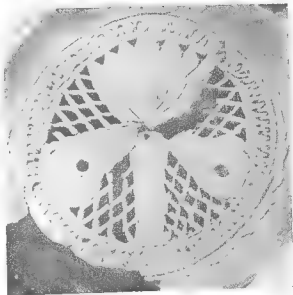
أما شكل « ٦ » فنجد رسم فيل يحتل معظم
المساحة على أرضية مخرمة يحيط بها إطار مزين
بخط موج ورسوم القيلة من الموضوعات النادرة
فى الفن الاسلامى المصرى .

أما شكل « ٧ » فيمثل طاووسا يتدلى من منقاره
فروع نباتية على أرضية مخرمة مختلفة الاشكال
وكذلك مساحات الترخيم .

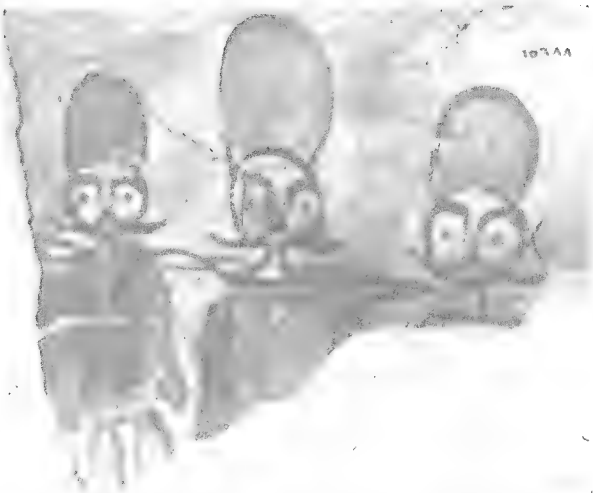
وثمة اناء من الفخار صنعت قمته على هيئة
رأس آدمية نذكرنا بما لا يزال يصنع الى الآن من
تشكيل قمع الأواني الفخارية على هيئة أشكال
مختلفة .



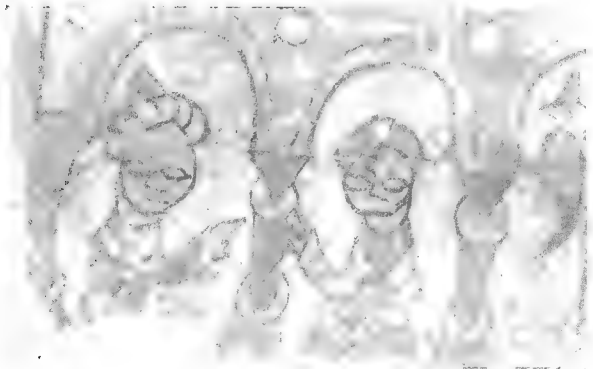
«شباك قلة مرسوم عليه طاووس ويلاحظ الزخارف
الدقيقة»



شباك قلة - مرسوم عليه نخلة



« صفحة من مخطوط قديم مرسوم فيه ثلاثة مساجين »



« صفحة من مخطوط قديم مرسوم فيه اشخاص يتحدثون داخل رواق من الأعمدة »

رسم : فارس بجوار مينى



ومما يمكن أن ينسب الى الانتاج الشعبي تلك المصابيح أو المسارج التى تستخدم فى الاضاءة باستخدام الزيت والفتيل للانارة .
وقد وصلت اليها اشكال متعددة منها ، بعضها مزخرف برسوم وبعضها غير مزخرف ومنها ما له ثقب واحد لاجراج الفتيل ومنه ماله اكثر من ثقب .

ومن الانتاج الخزفي أيضاً قوالب تزيين الفطائر فهناك عدد منها يحمل عبارات هي تمنيات للأكلين فنجد عبارة « كل ، هنيئاً » وقد تضاف اليها عبارة « واشرب مريثاً » فضلاً عما يوجد بها من عناصر زخرفية نباتية أو هندسية .

ونختتم هذا العرض بالإشارة الى بعض تماثيل من الخزف لا شك انها من الفن الشعبي نعرض احدها فى « شكل ١٩ » ويمثل جراء ترضع من أمها وواضح فيها البساطة .

بقيت نقطة أخيرة ألا وهي معرفة الفترة الزمنية التى صنعت فيها هذه الاشياء وهل يمكن تحديدها أم لا ؟

الواقع أن كثيراً من هذا الانتاج يصعب تحديد العصر الذى صنع فيه لعدم وضوح مصالـم هذا العصر فى هذا الانتاج غير أننا نستطيع أحياناً بشئ من المقارنة بين ما يظهر على هذا الانتاج من عناصر مختلفة وبين هذه العناصر على التحف المعروفة عصرها يمكننا التعرف على الفترة الزمنية لهذه الصناعات وقد أمكن معرفة العصر التاريخي لبعض الانتاج الشعبي الذى تحدثنا عنه فمنه ما يرجع الى العصر الفاطمي ومنه ما يرجع الى العصر المملوكي .



« رسم : اشخاص وآلة موسيقية والبسملة »

« د • جمال معرّز »



الموسيقى والأغاني بمصر في العصور القديمة

بقلم : الدكتور محمود أحمد الجفنى

العام عن وجه الزمن ، نرى الشعب المصرى يرسل أغنياته على شاطئ نيله السعيد متمتعاً بمدينة موسيقية ناضجة جاوزت دور النشوء وبدأت تامة كاملة فى سائر نواحيها الفنية . بل لقد امتد ظلال تلك المدنية الوارفة فأتت فيما حولها من المدن القديمة المجاورة . فما نحن نرى فى عهد الأسرة الثامنة عشرة الفنية المصرية « تثنئون » تعمل على نشر الحضارة المصرية فى بابل وأشعور عن طريق الغناء . وكذلك يقول هيرودوت فيلسوف الاغريق الذى يلقبونه بأبى التاريخ

يشهد التاريخ للمصريين بحبهم للموسيقى وكلفهم بها ، كما يسجل للشعب المصرى شدة تعلقه بالموسيقى والغناء فلا يطيب العمل لميمح طوائفه الا على حلو النغم ولا ينشطون اليه الا حين يفتون أو يفنى لهم فرددون الغناء . ولا تكاد ساحة من مساحات العمل تخلو من الزامر أو المنشد .

فنحن نرى فى وادى النيل فيما يزيد على ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد حين يرفع ستار التاريخ

انه سميع من أغاني مصر الغنيات صارت فيصا
اغنيات شعبية في بلاد اليونان يتناشدوا الناس
في كل مكان •

وتعاقبت على مصر منذ أن فتحها العرب في
عهد الخلفاء الراشدين المدينيات العربية المختلفة
حتى بلغت عصر الفاطميين فكانت حضارتها فيه
حلقة من حلقات تلك الحضارات الزاهرة البانمة •
بل صارت مصر حتى منتصف القرن الثالث عشر
ملتقى المدينتين الشرقية والغربية (الأندلسية)
تربطهما وتوحد بينهما • وكثيرا ما سكن مصر
العلماء المشاركة كابن الهيثم ومولده في البصرة
وأبي الصلت ومولده في الأندلس •

وكان المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين في
مصر مشغوبا بالفنون وسماع الموسيقى • وهو
الذي أمر جوهراً القائد بأنشاء القاهرة لتكون مركز
استقبال للخلافة الفاطمية وللأجيال من بعده •
وقد اتسعت دولة الفاطميين حتى بلغت المحيط
غربا وتمتد شرقا الى الحجاز واليمن وأعالى
الفرات • وبلغت من الثراء درجة بزت فيها مصر
سائر عهودها المتقدمة • وإلك حيث ترى الثراء
والرفاهية تجد مجد الموسيقى وتقدمها • وهنا
تتألق موسيقية الشعب المصرى المتأصلة فى
إعماقه • ويتجلى ميله الفطرى لهذه الفنون وشدة
تعلقه بها منذ أقدم العصور • فقد كان فى اتساع
دولة الفاطميين وتتابع مهرجانات انتصاراتها
ما مكن للموسيقى بين الامتزاج بحياة الشعب
فى كثير من عاداته وتقاليدته • وما تزال بيننا
من تلك التقاليد فى الأعياد والمواسم والاحتفالات
العامة وخاصة بقية لم تتحول عنها على الرغم من
تعاقب العصور وتأثير الأجيال •

ولم تكن فنون الموسيقى غربية على شعب
واذى النيل ولا بعيدة عن مشاعره وأذواقه • وهو
الذى - كما قلنا - قد تعود منذ آلاف السنين أن
تشبع أجواء نيله الصافية بأغانيه وسحر ألحانه
وانغام ألانه التى كانت دافئة الامتزاج بما حولها
من المدينيات الشرقية المجلورة • وضاعف من
ازدهار هذه الفنون ما أولاه إياها خلفاء الدولة
الفاطمية وامراؤها من العناية والرعاية • فقد

كان الأمير تميم بن المعز لدين الله شاعرا يجيد
القصيد ، وموسيقيا له بفنون العزف والغناء
دراية وإطلاع وقد أفسح له بعده عن شواغل
الحكم والإدارة فراغا مالا به الى ناحية فنون
الشعب فملا قصوره بأهل هذه الفنون وخدمتها •
وقد وجد الملحنون فى ديوانه المطبوع طائفة من
الأشعار الرقيقة البسوها رائع النغم ورددوها
المحنون فى مجالس أنسهم وليالى سهرهم • حتى
لقد كان هذا الأمير يطعم فى التفوق على ابن المعتز
فى روائع شعره وبدايح موشحاته •

وكان فى سعة امتداد فتوحات الدولة
الفاطمية ما جعل للموسيقى فرقها المتعددة وللغناء
فرقه الفنية التى تعبر بألحانها وأغانيها عن مدى
انتصاراتها وما بلغت هذه الدولة من الترف والثراء
فيتردد صداها فى مواكب الحليفة وفى مهرجانات
أعياد الدولة ومواسمها •

وكان الظاهر (١٠٢١ - ١٠٣٦ م) ابن الحاكم
بأمر الله يميل للملاهي ميلا مفرطا • وكان موسيقيا
هاويا له دراية تامة بأصول هذا الفن • وقد أنفق
مبالغ خيالية على الموسيقى وأهلها من مفذين
ومشغدين وجوار وقيان • فلما تولى المستنصر
(١٠٣٦ - ١٠٩٤ م) جعل للسحر والفناء جناحا
خاصا يجمع فيه بين الندمان والقيان والتطريب
بمختلف الانغام والألحان • وقد وهب إحدى
قيانه المغنيات واسمها « نسيم » فى إحدى لىالى
سمره أرضا من أجود متنزهات القاهرة بالعباسية
عرفت بعد ذلك باسم « أرض الطيالة » • وجاء
عهد الخافض (١١٣١ - ١١٤٩ م) الذى كان يعنى
عناية كبيرة بالفلك فابتكر له طبيب البلاط طيلا
خاصا زعموا أن نغماته كانت تشفى المريض مما
يعانيه لأنه كان مصنوعا على طراز فلكي • ومركبا
من معادن سبعة وكواكب سبعة يسير الضربعليها
يمثل دوران الفلك • وقد بقيت هذه الآلة
الموسيقية فى القصر حتى عهد صلاح الدين حيث
كسرها أحد جنوده على غير قصد • وأقبل عهد
الظاهر (١١٤٩ - ١١٥٤ م) فعنى الى حد كبير
بالعلوم الموسيقية ولا تزال توجد نسخة من كتاب
الأغاني الكبير كتبت له بصفة خاصة • وقد عرف
باستغراقه فى سماع الألحان •



« خولة » العوادة التي نبغت في الغناء ومهسرت في العزف بالعود حتى اشتراها الأمير « بكتومر » بعشرة آلاف دينار . ومنهن المغنية الشهيرة « زهرة » التي كانت تحتل مكانة كبيرة في عهد الناصر قلاوون . وكذلك المطربة « اتفاق » التي استأثر بها قصر هذا الملك . . . واشتهر من المغنين في ذلك العهد « سليمان المادح » و « إبراهيم ابن الجمال » و « خليل بن الجمال » و « علي الشاطر » و « المعلم » اسماعيل الدحجاني » و « برفوق التونسي » وأسرة ابن رحاب ومنها « نود الدين علي بن رحاب » مفتي السلطان قايتباي . وحتى هذا الفنان اللامع الذي بلغ قصور السلاطين لم تصف له الأيام ولم يسلم من ظلم هؤلاء المماليك وقسوتهم فقد قبض عليه الأمير طوماي باي وضرب بالمقارع وشهر به في القاهرة في شهر ربيع الأول عام ٩٠٤ هـ وهو عاري الجسد مكشوف الرأس على حمار ، ولم يعمر بعد ذلك أكثر من عام .

وكان حكم هؤلاء المماليك إقطاعيا في كل شيء حتى في الموسيقى فلقد كان أكبر ما يؤخذ به مفتي القصور أن يقصد إلى الترفيه عن الشعب بالغناء ، فكانوا منه الطائفة الممتازة من المطربين والمطربات متاع لهؤلاء الحكام وأشياعهم لا يصح أن يستمتع بفنهم أحد من عامة الشعب . فقد

وبعد أن بلغت الموسيقى العربية ما بلغت في عهده الرقي في عهد الدولة الفاطمية دخلت في دور الاضمحلال لأن الدولة الأيوبية التي جاءت عقب الفاطميين شغلت بالحروب الصليبية والعمل على تحصين البلاد وبناء القلعة وغير ذلك من الأعمال الحربية التي لم تترك مجالا واسعا لسواها .

ثم وقعت مصر منذ منتصف القرن الثالث عشر تحت سلطان المماليك يتحكمون في رقاب أهلها ، وأصبحت حوادث الاضطراب الداخل والحروب الخارجية لا تترك طريقا للاستقرار ولا مجالا للاطمئنان . وإذا كان للبعض من هؤلاء المماليك بعض الفضل فقد كانت هذه اليهود بصفة عامة تحمل طابع الاقطاع والظلم والاستبداد .

وأصبحت الآذان لا تسمع غير الانين والعيون لا تشهد غير المآسى الدامية . ولا أدل على هسنة المحن التي صادفت مصر في تلك اليهود المظلمة من تناقص عدد السكان إلى ثلاثة ملايين موزعين في سائر البلاد من بلدان وقرى متعددة ، لم يكن من السهل أن يجد الفن بينهم متسعا في هذا الجو الموبوء بالفقر والمرض والجهل في جميع نواحيه .

ومن اشتهر من مطربات دولة المماليك البحرية



ذكر منهم « علي بن غانم » وكان ماهرا في العزف
بالطنبور ومعرفة الانغام ، والريسة « خديجة
أم خوخة » والريسة « انعام » وكانتا من نجوم
مغنيات التخت .

وعلى الرغم من ذلك كله فقد عاشت الأغنية
الشعبية حاملة لواء التقاليد والعادات محافظة
عليها عبر الأجيال والعصور ، حتى في تلك
العهود المظلمة . فلقد كانت الموسيقى والغناء
هما النافذتين اللتين أمكن لشعب مصر في حلك
تلك العهود التي مرت به أن يرى خلالها نور
الامل والرجاء بل نور السلى والعزاء ، والمصريون
بطبيعتهم مرحون تستهويهم النغمة وتجذبهم
الاغنية .

ولئن حرم الشعب حينذاك من طائفة الفنانين
المستأجرين الذين كان فنهم وقفا على الحكام وقصورهم

قبض الأمير « يشيك بن حيدر » والى القاهرة
على « خديجة الرحمانية » وهى تغنى في بعض
الافراح الشعبية منعيا أنها أشاعت بغنائها
الفساد والفوضى والهرج بين الناس وكان ذلك في
شعبان عام ٨٨٦ هـ . وأمر بضربها بين يديه
خمسین عصا وفرض عليها غرامة مالية وأخذ عليها
تعهدا ألا تزاول مهنتها . وقد لبثت بعد هذه
الحادثة مريضة حتى ماتت وهى لا تزال في ربيع
العمر لما تتجاوز ثلاثين عاما . ولم تكن خليفتها
« هيفاء » أسمع منها حظا فقد كانت رئيسة
المغنيات في عهد السلطان الغورى قبض عليها في
رمضان عام ٩١٨ هـ وسجنها وعذبها وأزعمها
بدفع غرامة كبيرة سددتها بعد أن باعت جميع
ما تملكه .

وفي نهاية عهد المماليك الجراكسة وفي دولة
السلطان الغورى اشتهر كثير من المغنين والمغنيات



النيل وحفلات المحمل ، ثم حفلات القرائن والولادة والنسبوع والختان وغيرها . وذلك الى جانب الاغاني الشعبية للطوائف تلك الاغاني التي لم تنقطع ابدا **فالشعب المصري على الرغم مما كان يلقاه من التكتيات ظال بطبيعته اصيلا في التلوق الموسيقي يتأثر بالفن الشعبي اثرا وجدانيا** . فالملاح وهو يرفع الماء بالشادوف يغنى ، والجمال يهون على نفسه حمل الأثقال بالفناء ، والفعلة والبنامون من رجال وفتيات يملئون الجو بالأهازيج والأغاني وهم يهبطون ويصعدون بما حلوا من مواد البناء ، والباعة المتجولون يفتنون وهم يملئون عن سلمهم . ولو أن أحدا مر بحقول القمح والقطن أبان الحصاد والجنى لاهترت نفسه لتلك الاصوات المنبعثة من قلوب ترفه عن نفسها بهذا الفن الشعبي الذي تمليه الفطرة وتسجله الوراثة جيلا بعد جيل .

« د • محمود أحمد الحفنى »

فانه لم يحرم أبدا من فنانيه الشعبيين الذين كان لهم أثر بالغ في الترفيه عن الشعب وتغذيتهم بالموسيقى والغناء الشعبي بما حفظ للشعب طابعه وقوميته . وكان في مقدمة هذه الطوائف طائفة القصاصين أعنى أولئك الذين كانوا يلتقون بالمداحين والشعراء ويحملون في أيديهم الرباب والدفوف تتلاقى أصواتهم في نغم محدود يتقابل مع ما يروونه من القصص في غير تعقيد في اللحن ولا مشقة في الفهم . وقد تخصص في بعضها هؤلاء الرواة في قصص معينة ينتسبون إليها ، فيقال «**الهالية**» و «**الزغبية**» و «**الزنازية**» تبعا لما اشتهر عنهم من هذه الألوان .

ولقد عرفت مصر خلال تلك العهود الأوانا من الفن الشعبي وجد فيها الشعب متنفسا للسلى ، فمن ذلك حفلات الأعياد الدينية والقومية والحفلات العامة والحفلة ، وكان أهمها حفلات المولد النبوى وحفلات الرؤية وليالى رمضان ، وحفلات الحج ووفاء

القاهرة الأخيرة الشعبية

نصر

بقلم: أحمد مرسى





« مصر أم الدنيا » .. عبارة يعرفها كل مصري
 .. ويعرف أن المقصود بكلمة « مصر » هنا ليس
 المعنى الجغرافى أو القومى لهذه الكلمة ، وإنما
 يعرف أنها عندما تقال فإن المعنى هو أن « القاهرة
 أم الدنيا » .. ففيها كل شيء ، ويعيش فى رحابها
 أناس كثيرون .. لا يتصور الفرد فى المجتمع
 الشعبى ، أنه يمكن أن يكون هناك مكان يمثلها
 حجباً ، أو يجتمع فيه كل هؤلاء الناس ، وكل
 هذه الأشياء ، التى لا يراها فى مجتمعه الصغير
 الذى يعيش فيه .. ومن هنا كانت « القاهرة »
 بالنسبة للوجدان الشعبى تماثل مصر كلها ...
 ومن هنا أيضاً لم يعد اسم القاهرة واضحاً ظاهراً
 إلا عند المتقنين ، فحتى أهل القاهرة إنما يسمونها
 « مصر » وينسب الرجل الى « مصر » أى « القاهرة »
 فيقال « مصرائى » فى مقابل « الصعيدي ، والفلاح ..
 والاسكندراني ، والديمياطى ، والأسيوطى ...
 الخ » ، ولكن لم يحدث أن نسب انسان الى
 القاهرة فقيل « قاهرى » .. وهناك الكثير من
 المعالم أيضاً ، ينسب الى مصر ، وأشهر هذه المعالم
 « محطة السكك الحديدية فى القاهرة » إذ يطلق
 عليها اسم « محطة مصر » ، وكذلك تسمى محطة
 الاسكندرية أيضاً « محطة مصر » وربما كان ذلك
 يعنى أنها محطة السكك الحديدية المتجهة الى
 « مصر » .. القاهرة .

ولذلك فقد شاع فى الأدب الشعبى .. الحديث
 عن مصر .. ولا حاجة بنا لأن نكرر بعد ذلك أن
 المقصود هو القاهرة .. فهى قبلة كل الناس فى
 المجتمع المصرى بالمعنى (المتسع) كله .. وهى
 مناط رجائهم .. يحملون بها .. ويتجهون اليها
 بمشاعرهم ووجدانهم .. وتصور هذه الأغنية (١)
 هذا الاحساس الشديد بالمدينة فى نفس المجتمع
 الشعبى :

الصياد : يا لله هيل

بقية الصيادين : يا لله هيل

هيل يا لله هيل

يا لله هيل

يا عم آنى ..

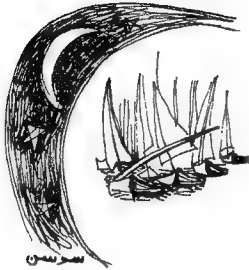
يا لله هيل

سألتها عن بلدها ..

يا لله هيل

قالت داني ..
 يا لله هيل
 الحيلاني ..
 يا لله هيل
 هيل والجل والى ..
 يا لله هيل
 هيل والربيع يبنى
 يا لله هيل
 هيل وإيوها ..
 يا لله هيل
 راجل مصروى ..
 يا لله هيل
 هيل يا لله هيل ..
 يا لله هيل
 هيل يا حلوانى ..
 يا لله هيل
 هيل يا لاس العلو ..
 يا لله هيل
 هيل يا اسمى ويا ..
 يا لله هيل
 هيل ويا معجاني ..
 يا لله هيل
 هيل يا طلق الناء ..
 يا لله هيل
 النار فى العروق ..
 يا لله هيل
 هيل دخان ..
 يا لله هيل
 هيل هجر عمامى ..
 يا لله هيل
 هيل واسكندرية ..
 ياود مريه
 هيل وترايها
 هيل زعفرانى
 هيل واش أوصل الشام
 هيل الشام لمصر
 هيل دى مصر دى
 هيل ست المدائن
 هيل يا مصر ما انتش
 ما انتش بعينه
 ع الكى جلوعه (قلوعه)
 هيل ياود جديده

(١) الأغنية سجلت فى مجلة البرلس اثناء صيد
 السمك بها فى أغسطس سنة ١٩٦٦م .



«مصر» ليخطب محبوبته التي يشفق اليها ..
لأنها تشبه المركب الجديدة التي جاء من مصر
يقودها «ريس» متمكن من فنه ومن عمله ..
وهكذا فإن «مصر» هي الحلم .. وهي الحقيقة ..
وهي التي تصوغ خياله .. وتشكل أحلامه ..
حتى في حبه .. فالمحبة لا بد أن تكون من
مصر ..

وهذا نص آخر (٢) يدور حول نفس المعاني
السابقة .

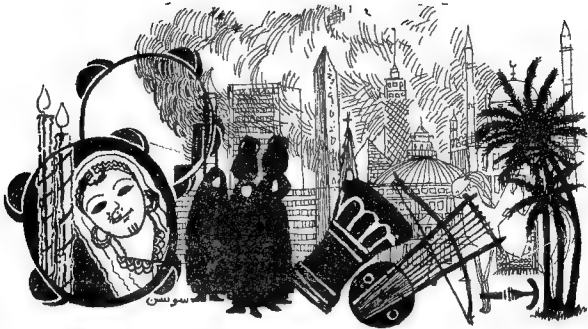
الصيد : هيل وانا مالي
بقية الصيادين : يا حبيب مالي
يا مصر مانتش
مانتش بعيدة
ع اللى قلوعه
ياواد جديده
و انا قلو عى
يا واد قديمه
غلبت اصبح
اصبح واصبح
والبر باير
باير عليه
قال فى خاطرى
قال بر فارح
اغرق وانام
وانام شويه
ياحبيب مالي ..

(٢) سجل في بحيرة المنزلة ، أثناء صيد السمك في
سبتمبر سنة ١٩٦٦ .

هيل وانا جلوعى
هيل يا واد مشرمط
هيل لاخذه وأروح
هيل به الحصيده
هيل يا واد ياـحـ
هيل يا حلوانى
هوه انا عشقتك
هيل الا كمحك
هيل ياواد كويس
هيل يا شبيه مركب
هيل من مصر جايه
هيل جايه بريس
هيل ما تفكر
هيل يا حبيبى
هيل يوم مالوسينا
هيل على البلد
هيل يالله هيل ..

ان الأغنية كما هو واضح أغنية عمل ، وهي
من النوع الذى يغنيه الصيادون في الماء أثناء
دفعهم الشباك أمامهم خلال عملية الصيد وهي
تصور الاحساس الشديد بالمدينة سواء مصر
(القاهرة) أو الاسكندرية وتكس خيالا خصباً
يجعل الصيادين يتشبهون مصر ، والاسكندرية ،
في شكل مختلف تماماً عما عندهم ، حتى أنه
يتصور أن تراب الاسكندرية مثلاً من نوع مختلف
عن تراب بلده ، إذ تفوح من الأول الروائح الطبية،
كما أن مصر في اعتقاده هي « ست المداين » التي
لا تبالها مدينة أخرى فهي أم الدنيا .

ان هذا الاحساس بالمدينة والشوق اليها يلون
مثل هذا النوع من الأغاني بأصباغ خاصة ، ويحتل
جانباً كبيراً من أغانيهم هذه التي يرتبط فيها
العمل بالشقاء والكد ، طوال اليوم ، بينما سكان
المدينة يرفلون في ثيابهم الزاهية الجميلة ،
لا يابهون لهذا العناء ، والنصب ، وان كل واحد
منهم ليود من كل قلبه أن يذهب الى مصر ، ولكن
ماذا يفعل ؟ انه لا يستطيع تحقيق حلمه الذى
يلح عليه ، إذ لا تقوى « مركبه » على تحمل عناء
الرحلة . وصعوبتها ، ذلك لأن شراع مركبه
لا يقوى على الرحلة فهو « مشرمط » ، ومن ثم
فليقتن به ، وليذهب الى « الحصيدة الصيد » فقد
يسعداه الحظ يوماً فيجدد شراعه ، ثم يرحل الى



وأجيب القفاطين عجبات
للعروسه والمكنه تغنى
ماهو منى .. ياواد .. ماهو منى ..
جيت بلدكو .. والحلو شاغلنى ..
دانا أروح مصر وأبات
وأجى من مصر وأبات
وأجيب النفساين عجبات
للعروسه والمكنه تغنى
ما هو منى .. ياواد .. ما هو منى ..
جيت بلدكو .. والحلو شاغلنى
وأنا أروح مصر وأبات
وأجى من مصر وأبات
وأجيب العروسه تعريسه
بالقانون والمكنه تغنى
ماهو منى .. ياواد .. ماهو منى ..
جيت بلدكو .. والحلو شاغلنى (٣)

فمن القاهرة - المدينة الكبيرة - حيث كل شيء موجود ، وحيث يمكن للإنسان أن يجد كل ما يرغب في الحصول عليه ، وخاصة في مثل هذه المناسبات حيث يحتاج الفرح والعرس الى أشياء كثيرة، فثمة أشياء خاصة بالعروس وأشياء خاصة

والأغنية ، كالأغنية السابقة ، تصور احساسا دافقا بالمدينة - مصر - ولكنها تصور أيضا مدى خيبة الأمل التي يتجرع الفرد مرارتها عندما يحس أنه لا يستطيع أن يحقق حلمه ، فقد أعيته الليل ، وما يملكه لا يساعده على أن يضع آماله موضع التنفيذ ، فإذا به ، يتخلل مؤقتا عن رغبته الملحة، وحلمه الذى يقض مضجعه ، ليبعث له عن أى مكان يحس فيه بالبهجة « برفارح » لكي يستطيع أن يستريح قليلا من التفكير في مدينة الحلم « القاهرة » وربما نام قليلا .

وتكتمل صورة مصر في الوجدان الشعبى . في كثير من الأغاني الشعبية لا باعتبارها حلما فحسب ، بل باعتبارها أيضا المكان الذى يمكن أن يجد فيه المرء كل ما يرغب فيه وما يريد الحصول عليه، ومن ثم فهي فى أغاني الزواج تمثل المكان الذى تأتى منه معدات العرس من فساتين وأدوات و .. الخ .

الفئة :

ما هو منى .. ياواد .. ما هو منى ..
جيت بلدكو والحلو شاغلنى
بقية الفتيات :

ماهو منى ياواد .. ماهو منى ..
جيت بلدكو .. والحلو شاغلنى ..
دانا أروح مصر وأبات ..
وأجى من مصر وأبات ..

(٣) أغنية من الأقاى التى تقال في مناسبة الاحتفال بالزواج ، سجلت في كفر الشيخ في مايو سنة ١٩٦٦ .



صباح الخير ماقالهاش عمك
عواالم مصر جاين ياخو دمك
صباح الخير يا جنبه طريه
يا قمر الليل يا شمس الضحيه(٤)

اذ يوجد فيها المهنون والمهنيات ، والراقصون
والراقصات ، الذين يمكن أن يسهموا بنصيب
كبير في الاحتفال بمناسبة الزواج .

ولا يمكن بالطبع أن يكون الحديث عن مصر هنا،
لمجرد أن ما يدور الحديث عنه لا يوجد في غيرها
فحسب ، بل إن الحديث هنا عن مصر له وظيفة
أخرى ، إنه نوع من الافتخار غير المباشر بالنفس
.. بأهل العروس الذين جاءوا لها بحاجياتها من
مصر ، وجاءوا لها بمن يزفونها ويقتون لها ،
ويحتفلون بها من مصر .. فمصر .. القاهرة - هي
البؤرة التي تتجمع فيها كل الإشعاعات، وهي البؤرة
التي تخرج منها كل الإشعاعات أيضا ، ومن هنا
كان الحديث عنها دائما حديث التمني ، والرغبة ،
والحلم ، والافتخار ..

« أحمد مرسى »

بالعريس .. وأشياء خاصة بالاحتفال ..
« فالكنة » التي قد تكون « راديو » أو « جهاز
تسجيل » أو « بيك اب » لا يمكن أن تتوافر إلا
في المدينة .. ومدينة القاهرة لا بد وأن يكون
فيها كل ذلك بل أكثر من ذلك ..

الفتاة :

صباح الخير يا جنبه طريه
يا قمر الليل يا شمس الضحيه

بقية الفتيات :

صباح الخير يا جنبه طريه
يا قمر الليل يا شمس الضحيه
صباح الخير ما قالهاش أبوكي
عواالم مصر جاين ياخوبوكي
صباح الخير يا جنبه طريه
يا قمر الليل يا شمس الضحيه
صباح الخير ما قالهاش أخوكي
عواالم مصر جاين يزفوكي
صباح الخير يا جنبه طريه
يا قمر الليل يا شمس الضحيه

(٤) الغنية من الغنى الأفراح - سجلت في اليوم في
شهر أكتوبر سنة ١٩٦٨ .

لمحاتٌ في حياة الفاهرة الشعبية

ليس من غرض هذا البحث - بالطبع - دراسة تاريخ القاهرة والتطورات التي صاحبت ذلك التاريخ خلال هذه الحقبة الطويلة .
وانما الغرض منه هو الرغبة في إعطاء القارئ فكرة ما عن بعض مظاهر الحياة الشعبية لمحاولة تفهم مدى تأثيرها على الممارسات والعبادات والمعتقدات الشعبية وصور استمرارها أو تغيرها من ثباتها ما يمكن أن نستشفه مما كتبه « تقي الدين المقريزي » في خططه الشهيرة ، وما صورته « لين » في كتابه القيم عن عادات وأخلاق المصريين في القرن التاسع عشر .

إن مثل هذه الدراسة العاجلة برغم ما يمكن أن يشوبها من قصور لا مفر منه ، نتيجة قلة مصادر البحث وطبيعة هذه المصادر ، وعدم

بتمام : فوزى العنتيل



ببن المقریزی وإدوارد لین

وجود تسجيل للنصوص الشعبية الشفوية التي تساعد في تفسير العادات والمعتقدات الشعبية ، أقول برغم ذلك فاز مثل هذه الدراسة في اعتقادي مفيدة لاعادة البحث من جديد وبصورة مفصلة لخطوطها الرئيسية لمعرفة ما انطوى عليه تيار الحياة الشعبية في جريانه عبر هذه الأزمان ، وتتبع أصول بعض المعتقدات والممارسات الشعبية التي ما تزال مستمرة في وقتنا الحاضر محتفظة بصورتها القديمة أو برموزها القديمة ، وجميع ذلك أساسي ليس بالنسبة للدراسات الفولكلورية والاثنوجرافية فحسب ، بل وللدراسات الاجتماعية والنفسية واللغوية أيضا بالنسبة لشعب من الشعوب .

ولقد كان اتجاہی أن تأخذ هذه الدراسة



طريقاً آخر هو دراسة مظاهر الحياة الشعبية في كتابات المؤرخين وملاحظات الرحالة الذين زاروا القاهرة في فترات مختلفة من تاريخها، ولكن بعد جهود مضنية في تجميع كثير من المصادر تبين لي قلة جدوى مثل هذه المحاولة بالصورة المنشودة ، وذلك لأسباب مختلفة منها أن أكثر الرحالة الذين زاروا القاهرة لم يبقوا وقفة متأنية عند مظاهر الحياة الشعبية التي يبتغيها مثل هذا البحث الذي يريد أكثر من الملاحظات العابرة ، كذلك فإن بعضهم يأخذ عن بعض قضية مسلحة حتى وإن خالف - أحياناً - مشاهداته ، ومسند أن المقرئ كذلك قد نقل كثيراً من الأحكام المبهمة على أخلاق المصريين ، وكثيراً من أقرافات المتصلة بتاريخ مصر القديم ، ونقل حتى ما يتصل بطعام المصريين وفواكههم ، كل ذلك بالرغم من أن المقرئ قد عاش في القاهرة (١) ، ووصف بدقة بالغة أخطاها ودورها وإربابها وعرض لكثير من مظاهر الحياة الاجتماعية الرسمية فيها .

✱

لقد رسم المقرئ صورة زاهية حافلة للقاهرة في سطور قليلة ولكنها كافية لأن يدرك القارئ عظمة هذه المدينة حين يقول :

« وتحوى مصر والقاهرة من الجوامع والمساجد والربط والمدارس والزوايا وأندور العظيمة والمسكن الجليلية والمناظر البهيجة والقصور الشامخة والبساتين النضرة والحمامات الفاخرة والقياس المعمورة بأصناف الأنواع ، والأسواق المملوءة بما تشتهى الأنفس ، والحانات المشحونة بالواردات والفنادق إنكاظة بالسكان ، والتراب التي تحكي القصور ما لا يمكن حصره ولا يعرف ما هو قدره إلا أن قدر ذلك بالتقريب ... »

ثم يوشى هذه الصورة المجلبة الفنية بكثير من الطواشي والتضمينات التي يهمن أن نعرض طرفاً منها بقدر ما يساعدنا في تصور الحياة الشعبية للقاهرة في هذه العصور .

فالبساتين النضرة التي تحدث عنها المقرئ كان بعضها قائماً في الجانب الغربي من الخليج

(١) ولد المقرئ بالقاهرة في سنة ١٣٦٤ م وتوفي بها

في سنة ١٤٤٢ م .

ومن جملتها بستان عرف ببستان الخشاب . ثم انحسر النيل عن أرض فيما بين ميدان اللوق ، وبين بستان الخشاب المذكور بعد سنة ٥٠٠ هـ . فأنشأ القاضي الفاضل بستاناً عظيماً بهذه البقعة « كان يحير أهل القاهرة من ثماره وأعنيابه ، وعمر بجانيه جامعاً ، وبني حوله فيقل لتلك الحطة منشأة الفاضل » . وقد طفي النيل على هذه المنشأة وكان ذلك بعد سنة ٦٦٠ هـ ، « وقطع ذلك حتى لم يبق شيء منه أثر » وهنا ينبغي أن نتوقف قليلاً أمام تعقيب المقرئ حين يقول : « وما برح باعة العنب بالقاهرة ومصر ينادون على العنب بعد خراب بستان الفاضل هذا بعدة سنين : **رحم الله الفاضل يا عنب** ، إشارة لكثرة أعتاب الفاضل وحسبها » .

ولا شك في أن دلالة هذا النداء تمت بأسباب أبعد من تحليل المقرئ ، وترتبط بصفات نفسية متصلة بالعوطف الشعبي ووفاء المصريين ، وخير دليل على ذلك هو احتفاظ الذواكر الشعبية بهذا الماضي في التسمية الباقية حتى اليوم فيما يعرف بشوارع بستان الفاضل .

ومن الصور الناضبة بالحياة التي تضيف خطوطاً تتضح بها ملامح الحياة الشعبية أخطاء الحرف المختلفة التي أوردها المقرئ مثل « **خط الفحانين** » ، وكان صفين من طواحين متلاصقة متصلة من درب الصفاء إلى كوم الجارح ... وكان المار بين هذين الصفين لا يسمع حديث رفيقه إذا حدثه لقوة دوران الطواحين ، وكان من جملتها طاحون واحد فيه سبعة أحجار ، ودثر جميع ذلك ولم يبق له أثر » .

وكان درب الصفاء (قبل الفسفاط) « هو باب مصر وهي في كمالها ومنه تخرج المساكين وتمبر القوافل ... وكان باباً بمصرعين يعلوها عقد كبير وهو بعتبة كبيرة سفلى من صوان » .

ومن هذه الخطط أيضاً : خط النخالين ، وخط زقاق القناديل ، والأفغانين القديمة حيث يسكن دقاق الثياب ، وسوق الكعكيين المعروف قديماً بالقطنين ، وسكنى الأساكة ، والجميلون الصغير وكان مسكننا للبزازين « فيه عدة حوانيت عامرة بأصناف الثياب » .

يتحدثون بالأشياء قبل كونها .. وينزلون
بالأمر المستقبلة .. »

ويورد المقرئ بعض القصص عن أحداث
تاريخية تؤيد ذلك ، ثم يقول : « وقد وقع لي
في شهر رمضان من شهر سنة ٧٩١ أني
مررت في الشارع بين القصرين بالقاهرة بعد
العتمة فإذا العامة تتحدث أن الملك الظاهر
برقوق قد خرج من سجنه بالكرك واجتمع
عليه الناس . فضببطت ذلك فكان اليوم الذي
خرج فيه من السجن ، وفي هذا الباب من
هذا كثير »

وينتقد المقرئ من أخلاق مواطنيه
مايسميه قلة الغيرة ، ويقصد لين الطبع ،
وكذلك عدم المبالاة ، ويروي في ذلك ماآخره
به الأمير ناصر الدين الكرسي من أنه - أي
الأمير - يجد في نفسه منذ سكن مصر
« رياضة في أخلاقه ، وترخصا لأهله ولينا
ورقة طبع » . أما مايسميه الاعراض عن
النظر في العواقب في أخلاق أهل مصر فإنه
يعمل له تعليلا طريفا هو أنهم لا تجددهم - أي
المصريين - يدخرون عندهم إذا كما هي عادة
غيرهم من سكان البلدان بل يتناولون أغذية
كل يوم من الأسواق بكثرة وعشيا . ويسوق
في نهاية حديثه ما قاله له شقيقه « ابن
خلدون » من أن أهل مصر كانوا فرغوا من
الجسأب .

ولو أن المقرئ توقف قليلا عند مظاهر
الحياة الاقتصادية والاجتماعية، وتامل صنوف
المظالم واستبداد الحكام بالطبقات الشعبية في
عصور الاقطاع هذه لوجد أن هذه الصفات
التي ينكرها نتيجة طبيعية لهذه الظروف ،
ولعل نظرة سريعة الى امتيازات الجنود والى
الضرائب التي أوردتها المقرئ نفسه ، والتي
كانت تخضع لجورها هذه الطبقات توضح لنا
صورة الناس وهم مضطربون في تيار هذه
الحياة القوية على غير هدى .

المكوس

فقد أشار المقرئ في حديثه عن « الروك
الناصرى » - حين قام الناصر محمد بن قلاوون
(٦٩٣ هـ - ٧٤١ هـ) بمسح الأرض
الزراعية وإعادة تنظيم أقطاعها - بأن الجندي
كان أقطاعه بمفرده وله تبع واحد من عشرين
ألف درهم الى ثلاثين . وفيهم من أقطاعه



أخلاق المصريين

أما الوجه الآخر من صورة الحياة الشعبية
فهو بالطبع مايتصل بالناس ، أخلاقهم
وعاداتهم .. ويحدثنا المقرئ حديثا مجعلا
عن خصائص المصريين وطباعهم نقلا عن
سابقه ، فقد نقلت إلينا مقالة ابن روضون
الطبيب في حديثه عن تأثير الرياح والكواكب
على أخلاق المصريين ومزاجهم وأثر ذلك على
عاداتهم وعقائدهم ، فيقول أنهم نتيجة هذا
التأثير متدينون . ويعظمون الجن ، ويعجبون
النوح ، ويدفنون موتاهم في الأرض ويخفونها،
ويستعملون سننا مختلفة وعادات وآراء شتى
لميلهم الى الأسرار التي تدعو كل طائفة منهم
الى أسر من الأمور الخفية فيعتمده ويوافقه
جماعة .. »

ويوافق المقرئ ابن روضون فيما يمكن
أن نخصفه برهافة الحس لدى المصريين وقوة
الحس عندهم ، ولكنه يرد ذلك الى أن منطقة
الجوزاء تسامت رموس أهل مصر « فلذلك

على الدويس والخلفاء بسباب النصر خارج
القاهرة .

المعتقدات الشعبية حول النيل

واختيار الممارسات وبعض المعتقدات المتصلة
بالنيل يدعو اليه أن النيل يمثل أهم الحياة
بالنسبة للمصريين فهو بالإضافة إلى كونه
مصدر الحياة كان أيضا مصدر الخطر في عذبه
المصور في حالات زيادة فيضانه أو نقصانه
على السواء فكانت تنتشر الحجاعات ويعم الغلاء
وتستشري الأوبئة التي تفتك بالناس فتسكا
ذريعا ، وكان النيل كذلك أهم وسائل
المواصلات والتجارة ومصدرا هاما من مصادر
الطعام بالنسبة للقاهرة بما ينقل على سفحاته
وما يهبه من أسماك ، وكان من بعد كل ذلك
يمثل بسططانه وخلقانه أجمل متنزهات
القاهرة ومجلى بهجتها وأعيادها واحتفالاتها
الموسمية .

ولا نود أن نتعرض للاحتفالات الشهيرة
التي كانت تصاحب وفاءه في كل عام مثل
جهر الخليج وعيد الشهيد وغيرها لأنها تحتاج
لأن يفردها بحث خاص ، ولكننا سنقتصر
على بعض لمحات صغيرة عن بعض الممارسات
والمعتقدات التي أوردها المقرزي وتتصل
بالنيل ، ومن ذلك حديثه عن الأساليب التي
كان يتبعها الناس في ترويق الماء عندما ينقطع
النيل في آخر الربيع وأول الصيف ويتكدر
ماؤه بما يلقي فيه ، ونعرف منه أن الناس
كانوا يستخدمون أشياء مختلفة لتصفية الماء
فكانوا في الصيف يستخدمون الطباشير
والطين الأرمي والمفرة والنيق المرضوض ،
والحل ، أما في الشتاء فبالوز المر ودخل
نوى المشمش والصعتر والشب » .

ومن تجاربهم أن الماء يبرد في الصيف
بأن يخلط معه ماء الورد .

ومن عجائب النيل التي أشار إليها المقرزي
السمك المعروف بالوعاد الذي جرى كثير من
المعتقدات الشعبية حول صفاته العلاجية
والسحرية ، ويؤكد المقرزي أن هذا السمك
يشفى من برأسه صداد شديد ، ويذكر من
المعتقدات الشائعة عنه أن المرأة إذا علقته شيئا
من الرعاد عليها لم يطق زوجها البعد عنها وأن
ذلك يكون بالنسبة للرجل أيضا .

ويذكر المقرزي عن السمك المعروف بالبطل

خمس عشرة ألفا وأقلهم عشرة آلاف ، وذلك
سوى الضيافة » .

أما الضرائب فسوف نشير إلى بعض
ما أبطله السلطان الناصر منها ، وهي إلى
جانب غرابتها تحمل دلالات شعبية تتصل
باسماء الأمكنة وبعض الممارسات والتعبيرات
الشعبية الباقية في مصطلحات الناس اليومية.
يقول المقرزي : « وأبطل السلطان عدة مكوس
منها مكس ساحل القلة » ، وكان لهذه الجهة
مكان يصرف « بخص الكيالة » في ساحل
ببلاق يجلس فيه شاد ومستون معهما ما بين
كتاب ومستوفين وناظر وثلاثون جنسديا
مباشرون ، ولا يمكن لأحد من الناس أن يبيع
قدها من غلة في سائر النواحي بل تحصل
الغلات حتى تباع في خص الكيالة بببلاق » .

ومما أبطله أيضا .. « مقرر طرح
الفراديج » ولها ضمان عدة في سائر نواحي
أرض مصر يطرحون على الناس الفراديج ..
« ولا يمكن لأحد من الناس في جميع الأقاليم
أن يشتري فروجا فما فوقه إلا من الضامن »
ومن عثر عليه أنه اشترى أو باع فروجا من
سوى الضامن جناه الموت من كل مكان وما هو
بميت » .

ومن الضرائب التي أبطلها « سيف الدين
قلاوون (٦٧٩ - ٦٨٩ هـ) ما كان يجبي من
أهل مصر إذا حضر ميشر يفتح حصن أو
نحوه .. وأبطل مقرر جباية الدينار ، وكان
يؤخذ من جميع تجار القاهرة ومصر من كل
تاجر دينار ، وأبطل ما كان يجبي عند وفاء
النيل مما يعمل به شوى وحلوى وفاكة في
المقياس » .

« وآخر ما أدركناه أبطل ضمان الأغاني
وضمنان القرايط في سنة ٧٧٨ هـ ، فأما
ضمنان الأغاني فكان يلاء عظيم ، وهو عبارة
عن أخذ مال من النساء البغايا .. وكان على
النساء إذا تنفسن أو عرسن امرأة أو خضبت
امرأة يدها بخصه ، أو أراد أحد أن يعمل
فرحا لا بد من مال تأخذه الضامنة .. وأما
ضمنان القرايط فانه كان يؤخذ من كل من
باع ملكا من كل ألف درهم عشرون درهما » .

وأبطل الملك الظاهر بريقوق (٧٨٤ هـ -
٨٠١ هـ) - من جملة ما أبطل - ما كان يؤخذ

نقلا عن « المسحى » انه عرف أول ما عرف
بنيل مصر في أيام العزيز بالله .

وقد أفاض المقيزى في الحديث عن التمساح
وخواصه العلاجية والسحرية ، وختم حديثه
بالإشارة إلى « طلسم التمساح » وكان يجبل
الفسطاط ، وكان التمساح لا يستطيع القرب
حوله ، بل كان اذا بلغ حدوده انقلب واستلقى
على ظهره فيصعب به الصيبيان إلى أن يجاوز
نهاية المدينة ثم يعود مستويا ويعود إلى طباعه
... ثم ان هذا الطلسم كسر فيطل فعله ... »

ولعل هذا الاعتقاد بقية من بقايا المعتقدات
الفرعونية القديمة حول تقديس التمساح أو
المعبود « سوك » وكان أحد مراكز عبادته فى
الفيوم ، وكذلك فى منطقة دندرة من نواحي
قنا وغيرها ، والتي بقيت مظاهر تقديسه فى
أسماء بعض القرى ، وفى تعليقات على بعض
البيوت .

وسوف ندع الحديث عن المقيزى ، لنعود
إليه عندما نتتبع واحدة من أهم الممارسات
الدينية التي اختلطت بكثير من المعتقدات
الشعبية تلك التي خصها المقيزى بفصل
عنوانه : ما كان يعمل يوم عاشوراء .

القاهرة الشعبية عند « لين »

والحديث عن حياة القاهرة الشعبية عند

لين (٢) يختلف اختلافا كبيرا عنه عند المقيزى
نظرا لاختلاف غرض كل منهما من تأليف
كتابه أولا ، فالمقيزى مؤرخ قصد بكتابه أن
يصف خطط القاهرة وما يتصل بها فى هذه
الحقبة ، والمقيزى كان كاتباً لديوان الانشاء

ثم قاضيا ، ثم اختاره السلطان برقوق لوظيفة
« محتسب القاهرة والوجه البحرى » وبعد
ذلك اشتغل بتدريس الحديث فى دمشق ، وقد
ولد وعاش بالقاهرة ، أما « لين » فرحالة أوردى
عاش فى بيئة مختلفة ، ورأى فى عادات
المصريين ومعتقداتهم أشياء مختلفة عن عادات
بلاده وممارسات أهلها ، وقد وقف كتابه على
وصف هذه العادات والممارسات وغيرها من
مظاهر الحياة الشعبية فى القاهرة ، والأشياء
التي كانت تجلب اهتمامه بقرائها قد تكون
بالنسبة للمقيزى من أمور الحياة اليومية التي
اعتادها منذ الصغر .

(٢) زاد لبن القاهرة ثلاث مرات ، وقضى فيها
فترات طويلة فيما بين ١٨٢٥ و ١٨٤٩ م .

فمثلا نجد « لين » يقدم وصفا مفصلا
للاحتفالات الشعبية الخاصة التي كانت تجري
عند الزواج مثل « زفة العمام » و« زفة العروس »
أو عند « ختان الطفل » ، وشد اهتمامه ما كان
يرتديه الطفل فى مثل هذه المناسبة من ملابس
غريبة بالنسبة لصبي فى الخامسة من عمره
أو نحو ذلك ، كان الطفل يلبس عمامة حمراء
من الكشمير أما بقية ثيابه فهي ثياب الفتيات
من « يلك » وسلطة ، ويتزين بقرص و« صفاء »
غير ذلك من حلى البنات لجذب إليه الأنظار
وبذلك يتقى شر العين . وكانت هذه الثياب
الغالية تقتضى فى العادة من إحدى السيدات
الموسرات ، وتكون بالطبع قضاضة بالنسبة
لطفل .

وفى هذه « الزفة » يركب الصبي جوادا
مطهما ويسك بیده منديلا مطرزا مطويا يحجب
به جانباً من وجهه اتقاء الحسد .

ويسير أمام الموكب صبي الحلاق الذى يقوم
بأجراء العملية ، يحمل « حمل » الحلاق الشهير ،
ومن خلفه الموسيقيون بالزمار والطبول .

قراءة البحث

وإذا كان الاهتمام بعمرة المستقبل شيئا
يتصل بالفضول والقلق الإنسانى فإن
الطريقة التي رآها « لين » لاستطلاع المستقبل
كانت أمرا مثريا للدهشة بالنسبة له ، وقد
قدم وصفا مفصلا لهذه الممارسة الشائعة فى
ذلك العهد والتي كانت تقوم بها طائفة الفجر
التي يزعم بعضهم أنها من نسل البرامكة مثل
الفوازي مع اختلاف الفرعين .

وتطوف الفجريات شوارع القاهرة ،
وملابسهن لا تختلف عن ملابس نساء الطبقات
الشعبية وهى « التوب » و « الطرحة » غير
أن الفجرية لا تغطى وجهها . وتحمل الفجرية
فى جلد غزال أدوات مصرفة البيخت ، وهى
تستننتج تكهناتها من الوضع الذى يتصاعد
فيه مكان « الودعة » الكبيرة - والتي تمثل
الشخص الذى تتكهن بحظه - من بقية الأشياء
المنشورة من الزجاج المسنون وقطع النقود ،
وبعض الودع الصغير .

وكان بعض هؤلاء النسوة ينادين أيضا :
« ندق ونطاهر » والمقصود بكلمة « ندق »
هو عمليات الرسم المعروفة .
ويضيف « لين » بأن كثيرا من الفجر فى

يقودان جواده وهما يجريان بدورهما فوق الدراويش * * *

ويختم « لين » حديثه قائلا بأن أحدا من الرجال لم يصب بأذى، بل أن معظمهم نهض ضاحكا .

هذا وقد أبطل الحديوي توفيق هذه العادة لما ينشأ عنها من أضرار .

وليس من الممكن سرد جميع ملاحظات « لين » على مظاهر الحياة الاجتماعية المتنوعة . فقد أفاض مثلا في وصف بناء المجتمع المصري وطبقاته المختلفة حيث كان هذا المجتمع يتألف من « وحدات » اجتماعية متميزة في بنيتها الاجتماعية ووظائفها . وتحدث عن مظاهر السلطة التنفيذية بأشكالها المتعددة ، ولسنا نكتفي بأن نشير إلى بعض ملاحظاته عن الحياة الشعبية ، وعلى سبيل المثال نجد أنه قد استرعى اهتمامه عطف المصريين الشديد على الحيوانات ، وقال بأنه يوجد في كل حي من أحياء القاهرة عدد كبير من الأحواض الصغيرة التي تملأ كل يوم بالماء لتشرب منها الكلاب ، ولا يوجد دكان « شربتي » ليس تحته حوض لشرب الكلاب ، وقد أشار كذلك إلى أنه بالرغم من اعتبار المسلمين الكلب حيوانا نجسا فإنهم كثيرا ما يحتفظون به لحراسة بيوتهم أو لجرد تربيته كحيوان مدلل .

وقد أثار دهشته أن القبط في القاهرة تطعم على نفقة القاضى * * وفي عصر كل يوم تتجمع القبط لتأكل في فناء المحكمة فضلات الأطعمة ، ويقول : « وقد علمت من باشكاتب القاضى أن السلطان الظاهر بيبرس قد أوقف على القبط قطعة أرض زراعية بجوار مسجده تدعى « غيط القطة » * * ولما كان القاضى هو المسئول عن تنفيذ الوصايا والأوقاف الخيرية فقد وقع على عاتقه عبء إطعام القبط .

التفاؤل والتشاؤم

وقد أشار « لين » إلى بعض المعتقدات الخرافية حول أيام الأسبوع وبعض أيام السنة بصفة عامة ، وقال أنها شيء نجده في معظم الأقطار الأخرى ، كذلك فإنه قد قام بتعليل أسباب التفاؤل أو التشاؤم من بعض الأيام ، ولكنه لم يجد تعليليا لبعضها على الرغم من ارتباطها بمعتقدات وممارسات غريبة مثل يوم السبت الذى قال أن الناس يعنونته أشد أيام



مصر حدادون ونحاسون وسمكرية ، أو باعة متجولون بمصنوعاتهم من الحلى النحاسية الرخيصة . وبعضهم بهلوانات يقومون بأداء العساب ماهرة كاللشي أو الرقص على الحبال التي كانت تربط أحيانا في مظنة جامع على ارتفاع كبير من الأرض .

الدوسة

كذلك فقد وصف « لين » بعض الأعمال الحارقة التي كان يقوم بها الدراويش في الموالد والمناسبات الدينية الشهيرة ، ومن هذه الأعمال موكب « الدوسة » التي كان يؤديها أفراد فرقة الدراويش السعدية حيث يقوم عدد منهم بالانبطاح على الأرض متلاصقين ، ويمسح شيوخهم بعصانه على أجسادهم ، ويستطرد لين في وصف هذه الممارسة التي شاعنها في الاحتفال بليلة المهرج : ثم أقبل الشيخ متمطيا جواده ، وكان يرتدى « بنش » لونه أزرق فاتح ، وعمامة كبيرة ، وأخذ يطا بجواده الرجال المنبطحين ، وكان زجلان



قدم الى القاهرة دخل من الباب الملاصق
للمسجد فتيا من الناس به واستخدموه ،
وهجروا الباب الآخر .

يوم عاشوراء

وقبل أن نختم هذا البحث نود أن نتبع
أحدى الممارسات الدينية التي اختلطت بها
معتقدات شعبية مختلفة تجتمعت عبر العصور
من أيام الفاطميين حتى القرن التاسع عشر .
هذه الممارسة هي التي أفرد لها « المقرئى »
- كما أشرنا - فصلا بعنوان « ما كان يعمل
فى يوم عاشوراء » .

وينقل المقرئى عن ابن زلوق خيرا عما
حدث فى يوم عاشوراء من سنة ٣٦٣ هـ من
انصراف جمع من الشيعة الى المشهدين : قبر
كلثوم وثقيسة ، ومعهما جماعة من فرسان
المفاربة ورجالهم بالنيابة والبكاء على الحسين
رضى الله عنه ، وكسروا أواني السقائين فى
الأسواق وشققوا الردايا .. وقال
السبحى : وفى يوم عاشوراء من سنة ٣٩٦ هـ
جرى الأمر فيه على ما يجرى كل سنة من
تعطيل الأسواق وخروج المنشدين الى جامع
القاهرة ونزولهم مجتمعين بالنوح والنشيد .

فاذا ما بلغنا سنة ٥١٥ هـ نجد صورة

الأسبوع شؤما ، كما أن الشروع فى السفر
فى ذلك اليوم يعد مجلبة للنحس ، كذلك
فإن كثيرا من الناس فى مصر لا يحلقون ولا
يقصون أطرافهم فى هذا اليوم .

وليس من اليسير بالطبع أن تفسر بكلمة
الأسباب التي تختفى وراء مثل هذه المعتقدات
وما يتصل بها من ممارسات ، فكثيرا ما نزول
الدواعي التي أدت الى ممارسة ما أو يطورها
النسيان غير أن الممارسة نفسها تظل باقية
مستمرة ، وقد حدثنا المقرئى مثلا أن باب
زويله القديم (١) كان بابين متلاصقين بجوار
المسجد المعروف اليوم - أى فى عهده - بسام
ابن نوح ، وتعرف منه أن أحد البابين قد هجره
الناس معتقدين بأن من يمر به لا تقضى له
حاجة . وقد زال هذا الباب ، إلا أن موضعه
كان فى أيام المقرئى يفضى الى الموضع الذى
يعرف اليوم بالمجاذرين حيث تباع آلات
الطرب ..

والى الآن مشهور بين الناس أن من يسلك
من هناك لا تقضى له حاجة .

والسبب الحقيقي فى نشأة هذا الاعتقاد
يعود الى أيام الخليفة المعز الفاطمى فانه حين

(١) هو غير باب زويلة الكبير الذى بناه بدر الجمالى
سنة ٨٥ هـ حجرة واللى تسميه العامة « بوابة المتولى » .

كاملة لما كان معروفًا بسماء عاشوراء الذي كان يتم اعداده بصورة خاصة اذ يجهز طعام مخصوص قوامه الجبن والمخللات والملوحات وخبز الشعير والعسل الاسود والمصفي ثم غسل النحل .

اما الممارسات الأخرى فمنها أن قاضي القضاة والشهود يغفرون زعيم في هذا اليوم وينهبون الى المشهد الحسيني - وكانوا ينهبون الى الأزهر - ويحضر الوزير ويتخذ مجلسه بين القاضي والداعي . ويأخذ القراء في القراءة . وينشد الشعراء المراثي في أهل البيت ، « فان كان الوزير رافضيا فقالوا ، وإن كان سنيا اقتصدوا » . وبعد ثلاث ساعات يدعون الى العصر ، وتكون الدعايل قد فرشت بالحصر بدل البسط . . . ثم يقرأ القراء وينشد المنشدون أيضا ، ثم يفرش سماء الحزن ، مشتملا على الأطعمة التي أثمرنا إليها ، وفي ذلك اليوم يطوف النواح بالقاهرة ويفلق الباعة حوانيتهم «الى جواز مصر فيفتح الناس بعد ذلك وينصرفون » .

فلما زالت الدولة الفاطمية تغير مدلول هذا اليوم فاتخذة الأيوبيون كما يقول المقرئ « يوم سرور يوسعون فيه على عيالهم ، ويتيسطون في المطاعم ويصنعون الخلوات » ، ويتخذون الأواني الجديدة ويكتحلون ويدخلون الحمام . . .

وقبل أن نذكر طرفا من وصف « لين » لما كان يجري في يوم عاشوراء ينبغي أن نشير الى الأسباب المختلفة التي ذكرها في تقديس هذا اليوم ومنها ما يقال من أنه اليوم الذي التقي فيه آدم وحواء بعد هبوطهما من الجنة ، وأنه اليوم الذي خرج فيه نوح من الفلك . . . كما أن العرب كانوا يصومونه قبل الاسلام ، وإن كان « فيليب حتى » في كتابه « تاريخ العرب » يقول أن صيام عاشوراء أخذ عن اليهود ، ولكن الذي يضيف على هذا اليوم هذه القداسة العظيمة هو أنه اليوم الذي قتل فيه الحسين .

ويقول « لين » بأن الأيام العشرة الأولى من شهر محرم وبخاصة يوم عاشوراء تمتد عند المصريين أياما مباركة ، وتباع فيها « الميعبة المباركة » والتي تستخدم طوال الصيام لدفع أذى العين كلما اقتضى الأمر ذلك .

ثم يضيف بأن كثيرا من النساء في القاهرة يخرجن وقد حملت كل واحدة منهن طفلا على كتفها . وتستوقف كل رجل حسن الهندام وتساله « زكاة العشر » فيدفع لها خمسة فضة . . وهذه النقود في العادة تخاطب في طائفة الطفل كتعويذة تقيه الحسد طول العام .

ويقول ان النساء يعتقدن بأن الجن يطرقون الناس ليلا ويأتون الى حجرات النوم على هيئة سقا يسمى « سقا العشر » ، وأحيانا يكون الجنى في هيئة بفل يسمى « بفل العشر » ، والسعيد هو من يفرغ له السقا في الزير فيجد ذلك ذهباً ، أما الجنى الذي يتجسد في هيئة البفل فإنه يحمل خرجين مليئين بالذهب ، وعلى ظهره رأس رجل ميت ، وحول رقبتة أجراس صغيرة يهزها فيخرج اليه من يسعده الحظ ويفرغ حمله . .

والعامية تعتقد أن الجن تؤدي زكاتها بهذه الطريقة .

ولست أعرف الى أى حد تكون مغالين اذا مانظرنا الى هذا المعتقد حول « سقا العشر » ، وبالتسبة لرأس الميت في الحالة الثانية أيضا ، والذهب الذي يصاحبها أنها رموز شعبية تتصل بمقتل الحسين نفسه ، وأن صرصر الحسين الذي عاش في الوجدان الشعبي بصورة حادة قد وجد له متنفسا - بعد القضاء على الدولة الفاطمية - في هذه الصور الرمزية متمثلا في المياء التي يجسدها السقا ، وفي الرأس المقطوع ، والذهب الذي يمثل الخير والغنى ، وفي ظني أن مايقوى ذلك مانعرفه تاريخيا من أن الحسين حبس عنه الماء فمات ظمأنا ، وأن رأسه قد حمل بعيدا عن جسده . وليس من الضروري بالطبع أن يكون هذا هو التفسير الوحيد لهذه الممارسة ، ولكن الذي دعانا الى مثل هذا التفسير هو ارتباط هذه الممارسة بهذه المناسبة وهو يوم عاشوراء .

هذا ، وقد كانت للجن سوق تقام في الأيام العشرة الأولى من محرم في شارع الصليبية أمام تادونس قديم كان يسمى « الحوض المرصود » ، وكان كل من يمر بطريق الصدفه ويشترى منهم شيئا يصير ذهباً في الحال .

« فوزى العنتيل »

الغارات والنفوس في القصور والبراري

الكتاب: أحمد أمين وبعثت القوم صريحت

الكتاب: أحمد أمين وبعثت القوم صريحت



بقلم: أحمد آدم

من عادات القاهرة وتقاليدها في كتاب خاص جمل عنوانه « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » .

ومن المقطع أن المؤلف على قاهرته من لهم اتصال بالريف المصرى وأنه جمع بين الثقافتين العربية والأوروبية وكان على وعى بخصائص كل ثقافة منهما . وكان إلى جانب هذا كله من الذين تأثروا بنهج جمال الدين الأفغانى والإمام محمد عبده في محاولة الإخذ بالصالح من الحضارتين الشرقية والغربية . ولو أن الباحثين عقدوا موازنة بين ما أورده الدكتور أحمد أمين وما سجله المستشرق إدوارد كين في كتابه « أخلاق المصريين المحدثين وعاداتهم » لوجدوا تماثلا بين كثير من الصور ومن المراسيم والمعتقدات . كما أن القارئ يستطيع في يسر أن يلاحظ كون بعض تلك العادات والتقاليد في الوقت الحاضر .

تقاليد ظاهرة وأخرى كامنة

يحتفل القاهريون بالولادة والسبوع والختان والزواج . ويقول بعض المعاصرين أن السيدة التي تضع تربط على يدها خيطا فيه سبع عقدات أو تعلق على صدرها قطعة من الجريد الأخضر لوقايتها من الحسد . ويعتقد الناس في بعض الأوساط أن الأم تصاب بضرر محقق إذا ترددت عليها من تزيين ببعض الحل المصنوعة من الذهب الخالص أو إذا دخل عليها أحد يكون قد قص شعر رأسه في اليوم نفسه .

وفي اليوم السابع من ولادة الطفل يحتفلن أهل المولود بيوم « السبوع » ويجرى الاحتفال على هذا النحو : يوضع إبريق مزخرف (إذا كان المولود ذكرا) أو قلة مزخرفة (إذا كان أنثى) في طشت به ماء يكون قد تخلف من استحمام المولود . ويلقى في هذا الماء ببعض القطع الذهبية أو الفضية ثم يوضع المولود فيه ، غربال وبجواره مدية وخليط من الحمص والفول السوداني والحلوى ويطلق البخور وتخطو الأم فوق هذا الغربال سبع مرات ثم تهز القابلة الغربال وتدق إحدى الحاضرات بعض الملح في हाون ووسط مظاهر الفرح وضياء الشموع يغني الحاضرون « برجالاك ، برجالاك ، برجالاك » ، برجالاك ، حلقه ذهب في وداناك . . . وبمدها ينثر في أرجاء المنزل وعلى السلم خليط من الملح والعدس والقمح والشعير والفول والشح .

ويذهب الدكتور أحمد أمين في معجمه إلى أن المصريين يولون إحتنان أهمية كبرى وأن تلك العملية كان يتولها الحلاقون وإن كانت العادة قد جرت

يسلم الباحثون بأن ظهور التعبير في المدينة - أي مدينة - لا تقتضى على العادات والتقاليد ولكنها تعمل على تعديل وظائفها حيناً وعلى دفعها إلى الاستغناء والكمون حيناً آخر . وإلى تعديل وظائف العادات والتقاليد يستتبعه بالضرورة تعديل يكافئه في المراسيم والطقوس التي تتحقق بها العادات والتقاليد .

والقاهرة مدينة عريقة لا يرجع تاريخها إلى ما أنشأه المعز لدين الله الفاطمى في جانب من المدينة الحالية وأطلق عليه اسم « القاهرة » ولكنه يعود إلى مئتين من السنين قبل قدوم المعز . والقاهرة بهذه المثابة استوعبت مواضع أخرى وتجمعت سابقة على التجمع الجديد الذى استحدثته الفاطميون ومن هنا كانت العادات والتقاليد التي تضمها مدينة القاهرة امتدادا لعادات وتقاليد أخرى كما أن طبيعة القاهرة باعتبارها عاصمة الديار المصرية من ناحية وباعتبارها مدينة عالمية مفتوحة الفوائد والأبواب للتعامل الثقافى والاجتماعى والحضارى من ناحية أخرى قد أسهمت في صياغة العادات والتقاليد المقررة بها .

وليس من اليسر الآن في هذا العصر الذى تعيش فيه والذي تتغير مظاهره المادية بفضل التطور العلمى والتكنولوجى أن نسجل العادات والتقاليد القاهرية ، كما كانت متواصلة أو معدلة الوظائف إلى حد ما منذ مئات السنين بل آلاف السنين وحسب الدارس أن يسجل ملاحظات المؤرخين أو الرحالة أو الأدباء الذين نجحوا إلى التفصيل في تسجيل الظواهر والصور . ولقد كان الرسم البياني لتطور العادات والتقاليد قبل القرن العشرين بطيئا غاية البطء ويكاد يكون مستقيما ولكنه يتقطع ويتذبذب في النصف قرن الأخير بفضل وسائل الاتصال التي قضت على الحواجز لا في نقل الأشياء والأجسام فحسب ولكن في نقل الأفكار والشاعر والصور أيضا . لهذا فالقال الحالى يتناول بعض ما سجله أحد علمائنا الذين أحسوا بجنوح التطور إلى السرعة التي تكاد تقطع الحاضر عن الماضي وهذا العالم هو المغفور له الدكتور أحمد أمين .

ومن حسن الحظ أن جيل المفكرين والادباء الذين ينتسب إليهم الدكتور أحمد أمين كانوا يحسون بوطاة التغير ويخافون من الانفصام عن العادات والتقاليد ويدركون أن المجتمعات لا بد لها من أن ترتبط بقاعدة مكنية من عرف راسميه وتقاليد عريقة . ولقد دفع هذا الموقف الأستاذ الدكتور أحمد أمين إلى أن يسجل بعض ما يستطيع

على أن يقوم الأطباء بختان أولاد الاغنياء • ويقول
انه قد ثبت ان قدماء المصريين كانوا يختنون ولعل
ذلك هو السبب في حرص المحدثين منهم على
ذلك •

« وقد جرت العادة أن يكون الختان في نحو
السابعة من العمر • وهم يحتفلون به ويؤلفون
لهذا الغرض موكبا يجتمع فيه الاصدقاء والمحبون
ويركبون الغلام جوادا أو عربة بعد أن يلبسوه
لباسا فخما وأمامه الموسيقى أو الطبل أو الزمار
وقد يزينون الولد بزى الفتاة الصغيرة ، ويطوفون
به في الشوارع القريبة من بيتهم على هذه الحال
وتقام مأدبة كبيرة ، والمادة أن يختن الطفل عقب
هذه الحفلة » •

وكثيرا ما تتم عملية الختان في موالد الاولياء
ويقول الدكتور أحمد أمين : « وعادة تجرى حفلة
كبيرة في ساحة الامام للختان العام الذي يشترك
فيه عدد كبير ، خصوصا من أولاد الفقراء ، وتكون
هذه الحفلة عادة عند فتيح الخليج في النصف
الثاني من أغسطس أو الأول من سبتمبر •
ويعتقدون أن هذا الوقت من أنسب الاوقات فقد
خف الحر ولم بهجم الشتاء وامتلأ الجو بالرطوبة
مما يساعد على التئام الجرح » •

تقاليد الزواج

والزواج من المناسبات السعيدة التي يحتفل
بها الناس في كل مكان • وكانت الحاطبة في
القاهرة تلعب دورا كبيرا في توثيق الصلة بين
العائلات والتعريف ببنات الأسر •

والحاطبة كما يقول الدكتور أحمد أمين : « هي
امراة اعتادت أن تدخل البيوت بصفة بلانة أو
دلالة ، فتتعرف الى نساء البيت وفتياتها ، وهي
توصي عادة بالبحث عن زوج للفتاة ، أو زوجة
للغتي ، فتكون صلة التعارف بينهما • وكثيرا
ماتبالغ في جمال البنت وغناها ، أو تبالح في جمال
الشباب وغناه ، وذلك نظير جمل تتفاضه منها
بعد أن يتم الزواج •

وكثيرا ما كان الغتي يتبين أن الزوجة ليست
كما وصفها الحاطبة من غنى وجمال أو كانت
الفتاة تكتشف أن زوجها ليس كما وصفته الحاطبة
من استقامة أو غنى •

وكان لا يصح للزوج أن يرى زوجته قبل
الزفاف فكان يرسل أمه أو أخواته لرؤية خطيبته
حتى اذا أعجبتهم أرسل لها الشبكة وهي هدية
تقدم للخطيبة قبل عقد القران •

الحجاب

طرس طربوش أنزلوا
أنزلوا احضروا اي مذهب
الامير وجنوده الى الاحمر
الامير وجنوده احضروا
يا خدام هذه الامراء

وهذا الكشف فكشفنا عنك
غشاء كفسرك اليوم
حديده صبح

وجرت العادة في بعض الأوساط على إقامة ليلة « الحنة » قبل ليلة الزفاف . وفي هذه الليلة تخضب العروس يديها وقدميها بالحناء .

ويقول الدكتور أحمد أمين في مسجده :
« **والزواج** يختلف اختلافا كبيرا بين الطبقة الغنية والطبقة الفقيرة فإذا كانت الطبقة غنية بالغ أصحابها في نفقات الأفراح وبذل الأموال من غير حساب ، سواء في المآذب أو معالم الأفراح ، ولا يكتفون بليلة الدخلة بل يقيمون ثلاث ليال قبلها وكان العريس يجمع في منزله قبل يوم الزفاف أصدقاءه الإخصاء ممن يجيدون الفناء والعزف على الآلات الموسيقية ، ويسمون هذه الليالي ليالي الضمة . وفي ليلة الزفاف يرسل العريس العريبات الفخمة مع والدته لأخذ العروس من بيت أهلها ، وتكون العريبة المخصصة لها مزيينة بالشيلان الكشميري والورد والازهار ، يجرها اثنان أو أربعة من جياد الخيل ، ويخفرها اثنان من الفتوات ، وأحيانا من رجال مخصصين لذلك يسمون الضوية . وهما يرتديان شيلانا من الكشمير ثم تتقدم والدته العريس على العروس لتقودها إلى المنزل ، ثم تتلوها والدته العروس . ويسير هذا الكوكب خلف الموسيقى في بعض الشوارع الهامة ثم يعرج على منزل العريس ، فيتقدم العريس لاستقبال عروسته فتبأى وتمتنع ولا تنزل الا بعد الحاح ، ثم تنحى الدبانع على عتبة الباب . ويسير العريس مع عروسته إلى داخل البيت محجوزين بالشيلان الكشميرية حتى لا يراها الناس ، ثم يستقبلهما العوالم ويسرن أمامهما إلى الكوشة وهي عرش مزخرف أعد خصيصا للعروسين ، ولم أثناء ذلك تبدر البدر ، وهي عبارة عن نقود ذهبية صغيرة من ذات الخمسة قروش ، أو فضية من ذات القرش الواحد ، يندرها العريس أو اقارب الزوجين ، والغرض من ذلك صرف الحاضرات عن النظر للعروسين منعا للعين . ويخرج العريس بعد تناول العشاء تحوطه جماعة من أصدقائه يحملون باقتين من الورد ، ويتقدمه بعض الأصحاب يحملون الفناير . ويؤلفون موكبا يسمى زفة . وتسمى الزفة زفة العريس ، تسير أمامهم الموسيقى ، ويسيرون جميعا إلى المسجد حيث يصلي العريس ركعتين ثم يعود بموكبه إلى المنزل . ويدخل على العروس فيرشم ماعلى وجهها من نقاب ، ويرأها لأول مرة ويجلس بجانبها . وعند ذلك يقدم لهما الشرابات ثم يختفيان عن العيون .

أما الزواج في الطبقة الفقيرة فهو مختلف نوعا ما

« الدوسة »



الموالد

جاء في « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » أن المصريين يحتفلون بموالد الاليساء، ويقيمون كل عام حفلات عظيمة في مولد النبي صلى الله عليه وسلم ويقول الدكتور أحمد أمين في وصف الاحتفال بالمولد النبوي :

« ... فيجتمع رجال الطرق الصوفية وكان الاجتماع في باب الخلق وكل طائفة بأشبارها . وعند تكاملها تسير في موكب كبير ، كل موكب ينشد نشيده الخاص على نغماته الخاصة مع دق الدفوف وقرع ما يسمى البازة ، هي آلة نحاسية حتى يصلوا أخيرا الى مشيخة الصوفية » ويعلم افتتاح المولد . وفي مساء ذلك اليوم يدعى أكابر القوم والعلماء الى ساحة المولد وتأتي طوائف الصوفية وأمام كل طائفة فانوس أو أكثر مغطى بالقماش الأبيض وبعد الصلوات تقام مجالس الذكر .

وكثيرا ما كان المحيطون يستعرضون مهاراتهم في الموالد فيدخل بعضهم النار في أفواههم ، ويأكل بعضهم الزجاج أو الثعابين ويضرب البعض الآخر أشداقهم بالدبابيس الغليظة .

ومن أشهر ما عرف في هذا المجال الاحتفال المعروف باسم « الدوسة » وقد وصفه الدكتور أحمد أمين بقوله : « ... ففي يوم ١١ ربيع الأول يجتمع أرباب الطرق بميدان باب الخلق على نظام خاص ، ويسير الموكب بأهم شوارع المدينة ... »

ومنهم من كان يضع حد السيف في بطنه وينام فوقه . ويأتي الشيخ فيبيل يده بريقه ثم يحسح على بطن المريد حتى لا يتأذى من حد السيف . وعندما تصل هذه المراكب الى ساحة المولد ينطح الكثيرون على وجوههم في صف كبير فيمر فوقهم شيخ السادة السعيدة بصحانه يقوده اثنان من أتباعه ويمتقدون أنهم سينالون من ذلك بركة كبيرة . »

ومن الموالد التي تحظى بشعبية كبيرة مولد السيد البدوي الذي يقام في طنطا كل عام . وقد حددوا ميعاد المولد بعادات البلاد الزراعية من النيل وانضمار الأرض للرى وخلو الفلاحين من المواسم الزراعية وكثرة المال في جيوبهم بسد الزرع ونحو ذلك ولذلك يحدد المولد بالتاريخ القبطي لأنه أثبت . وهو في العادة يكون في أوائل شهر مسرى ، والمولد الصغير في أوائل شهر برمودة ، والمولد الرجبي قبل المولد الصغير بنحو مائة يوم .

« ... فتحمل المشاعل بدل الفنايير والطلبل البلدى بدل الموسيقى ، والبطوة بدل الشرابات والخمر ، ويرقص الناس رقصا بلديا أمام المزارم ويتزاحم الفتوات على الرقص أمام المزارم ، وتمش، العروس في ناموسية بدل الشيلان الكشمير ، وتركب التخروان الى منزل العريس » .

وجرت العادة على أن يوضع منديل في حجر العروس ليلة الزفاف يضع فيه المدعوون مبلغا من المال ويسمون ذلك « نقطة » كما أن زفة العريس كانت تقف عند بعض الأماكن وينادي بعض الخاصة « شويش شويش ! » فيقبل « النقطة » من يشاء . وبعد الزفة كان المدعوون ينقطون العوالم . وهذه النقطة دين على المهدي له يؤديها للمهدي في مثل هذه المناسبات .

وقد « اعتاد المصريون أن يغالوا في جهاز العروس وأن يضعوه على عربات مكشوفة وكلما كانت العربات أكثر كان الزهو بالجهاز أكبر » .

« ققم ومخبرة »



ويشد الناس الى طنطا من كل فج للاحتفال بمولد السيد البدوي وتروج فيها حركة التجارة وبخاصة تجارة الحمص والحلوى وحطب العزير

الزاد

تعتقد بعض الأوساط أن للزاد فائدة محققة في شفاء الأمراض العصبية وتشرف على حفل الزاد سيدة تسمى « الكدية » ويصف الدكتور أحمد أمين حفل الزاد فيقول :

« تقوم الكدية وتضع كرسيها في وسط المجلس وتجلس عليه صاحبة المنزل الذي أقيم لها الزاد ، وتحضر فرختين وديكا ، وتربط أرجلها ، ثم تضع الديك على رأسها والفرختين على أكتافها ، ثم تتلو قراءات معهود ، وتتشدد أناشيدها ، والفراخ تقابل نشيدهن بالزعيق ، وجميع الحاضرات يقلن : دستور يا أسباني ، مدد يا أهل الله يا أسباني .. والكدية وأعوها يضربن بالدف وينشدن الأناشيد على نغمات مختلفة ، ثم يقربن من صاحبة المنزل ، ويسرعن في الدق وصاحبة المنزل هذه تركع أمام الضاربات ، ثم تجيء إحداهن ومعها ملابس الاسبياد ، وهي عباءة مزركشة بالقصص وطربوش مكلل باللؤلؤ ، وسيف وخنجر ملبسان بالفضة فتتقدم السيف وتمسك الخنجر بيدها ، وتقف متمايلة أمام ذلك الجمع ، والآلات تضرب ، والأناشيد تشد . ثم تقف صاحبة المنزل وتقول : السلام عليكم ، فيقال لها : أهلا وسهلا . من أنت ؟ تقول هي : أنا الشيخ .. مثلاً فتضرب حين ذلك على الدف نغمات تسمى الشيخ .. فتقرص صاحبة المنزل رقصاً عجيباً يتناسب الشيخ .. حتى إذا فرغ الدور قامت الكدية ، وكبست صاحبة المنزل فينصرف الشيخ .. الى حاله . ثم تدعى صاحبة المنزل أنه قد لبستها زوجة الشيخ .. فتقول بصوت رقيق : السلام عليكم يا ستات اقيحضرن لها ملابس نسائية تناسب زوجة الشيخ .. كل بدلة من الحرير ، ولها لون خاص ، وخواتم وخلائيل وأساور ، ثم يضربن لها الضربات التي تناسب الشيخ .. وكل ذلك وهم في وهم » .

ومن الأناشيد المستعملة في الزاد :

سلام على أم غلام ، يا مرحبة يا أم غلام ، سلام على أم غلام ، يا مرحبة بأم غلام ، ردوا السلام على أم غلام ، يا بنت ماما يا أم غلام ، يا أم الغلام والعفو منك ، يا أم الغلام بيني وبرهانك ، يا أم

الغلام واشغى عيانك ، يا أم الغلام والطبل طبلك ، يا أم الغلام والميلة ليلتك .

ولكل نوع من « الاسبياد » دقات خاصة على الدف . وتستعمل كلمة الاسبياد بمعنى العفاريات والاولياء التي تركب الناس وبخاصة السيدات ولأهل القاهرة في هذا تعبيرات مختلفة فيقولون « جتته مش خالصة » ويقولون : « ركه غفريت » و « عليه أسباد » .

ويقول الدكتور أحمد أمين في معجمه :

« لكل سيد من هؤلاء الأسبياد ملابس تناسب جنسه وإغان تناسب لفته ورقصات تناسب أمته ودقات على الدف تناسب رقصته . فإذا كان الشيخ الذي على الست عربياً لبست في الزاد لباساً عربياً ورقصت رقصة عربية وغنت لها جولة الزاد غناء بلهجة عربية . وإذا حضر الشيخ على لسان الست تكلم بلهجة عربية . ونظير ذلك إذا كان مغرباً أو سودانياً أو حبشياً » .

ومن أجل هذا يكون للست التي عليها الاسبياد ملابس خاصة للزاد وحلي خاصة بحفلات الزاد تتناسب والشيخ الذي عليها . وإذا كان الشيخ لم يعرف بعد فإن الكدية والمغنيات تنقل لها سبع دقات كل دقة على طريقة خاصة ، وعند كل دقة وكل طريقة تلبس السيدة لباساً من جنسها ، فالنغمة التي تصحبها فترقص لها تكون هي الطريقة التي تعرف بها الست ويعرف بها نوع الاسبياد الذين يلبسون جسدتها » .

التفاؤل والتشاؤم

يذهب الدكتور أحمد أمين الى أن المصريين يتفألون بالأسماء كسعد وبخيت وباللون الأخضر ويقولون في دعائهم لمن يسكن بيتاً جديداً « جعله الله عليك سلقاً أخضر » ويتشائمون من الأسماء القبيحة ومن الأبناء الفارغ ويطلقون عليه اسم « ملآن » . ويتشائمون من الكتس بعد الغروب ومن بيع الابرة بعد العصر . وإذا رأوا القبر على وجه إنسان سعيد فأنهم يتفألون أثناء الشهير ويتشائم الكثيرون من صوت اليوم بعكس صوت الحمام أو اليمام .

ويتفأل المصريون عادة باللون الأخضر والأبيض ويتشائمون من الأسود والأزرق ولهذا يقولون : « نهارك أبيض » أي ملوؤه بالخير كما يقولون : « نهارك لبن أو نهارك زى الفل » .

وعندما ترمى العين اليمنى فان ذلك بشير
بالخير وعندما ترمى العين اليسرى يكون ذلك نذيرا
بالشر و « اذا أحس الانسان بأكلان في كفه
اليمنى زعم أنه سيسلم على أحد وإذا أكلته يده
اليسرى ، دل على أنه سيقبض فلوسا من أحد »
ويؤمن الكثيرون بالحظ ومن أمثالهم المشهورة
« قيراط حظ ولا فدان شطارة » *

الحسد

يعتقد كثير من المصريين بأن لبعض الاشخاص
قدرة على الحسد ويقول الدكتور أحمد أمين أنهم
يعتقدون « أن الحسد يكون على أنه اذا نظر الحاسد
وشغف نظرتة بالشهيق .. ويداوون ذلك بأن
ياخذوا قطعة من طرف ثوب الحاسد ويبخروا بها
المحسود سواء كان انسانا أو حيوانا أو أى شيء
آخر .. ويزعمون أن الحجاب يمنع العين .. ولهم
في ذلك طرق .. منها وضع قليل من الملح الجريش
في كيس يعلق في عنق الاطفال ، وكذلك ناب
الذئب أو ناب الضبع ، أو رأس همدد عليه ريش
توضع في قطعة من السختيان الاحمر ويخاط
وأحيانا يداوون الحسد بالرقى .. ومن هذه الطرق
أن يوضع قليل من الملح فوق حجر من النار ويقف
المحسود ويجعل الجمر بين رجليه وتقتل الرقية ..
ثم تجعل الراقية وجهها في وجه الذي ترقيه
وتتأهب بشدة حتى يتأهب المحسود .. وأحيانا
تأتى بعض المعجائز فتوقد نارا وترمى فيها شيئا
من « الشب » وتذكر أسماء الذين يظن أنهم
الحسدة ، وتأخذ دبوسا أو إبرة فتضعه في عين
الصورة التي تحول اليها الشب ، وتقول : فقأ
الله عينها .. وقد تأخذ قطعة من الورق وتشك
فيها الدبوس مرات متعددة ، في كل مرة تقول:
من عين علانة ، ومن عين فلانة ، ثم يبخر المحسود
بهذه الورقة مع الملح » *

« الزفة »



ويتقى البعض شر العين بحمل «خمسة وخميسة»
وهي كما وصفها الدكتور أحمد أمين في معجمه
« عبارة عن كف فيها خمسة اصابع وتصنع عادة
من عاج أو من فضة أو من نحاس مطلى .. ويزعمون
أنها تستلقت النظر فتقع عين الحسود عليها ، فلا
يؤذى الشيء الذي وضعت عليه ، لأن عين الحسود
لم تقع على الشيء الا بعد أن تقع على الخمسة
والخميسة .. ويعلقونها على كل من يخشون حسده
خصوصا اذا كان جديدا ، كسيارة جديد ، أو فرش
جديد !! » *

« أحمد آدم محمد »

دار الكاتب العربي

تساهم في تطوير ونشر الفن الشعبي
وهذه بعض جهودها في هذا المجال

الأدب الشعبي

علم الفولكلور

تأليف: كراب

ترجمة
أحمد شدي صالح
المن: ١٠٠ قرش

الظواهر بيريوس

في القصص الشعبي

تأليف

د. عبد الحميد يونس

المن: قرشان

الشعر الشعبي العربي

تأليف

د. حسين نصار

المن: قرشان



الفن الشعبي

عمدسة المولد

تأليف

عبد القوي الشياك

المن: ٦٠ قرشا

الفنون الشعبية

في النوبة

تأليف

سعد الحادام

المن: ٥ قروش

الفنون الشعبية

تأليف

أحمد شدي صالح

المن: قرشان



خيال الظل

خيال الظل والمراش

في العالم

تأليف

مختار السويدي

المن: ٤٠ قرشا

خيال الظل

تأليف

د. عبد الحميد يونس

المن: قرشان

خيال الظل

تأليف

ابن دانيال

المن: ٩٠ قرشا



زيت

الخطبة الاجتماعية للإمام القاهري



شام جمال مدراس

كذلك من الأعياد ما استحدث بعد الفاطميين ..
مثل الاحتفال بالمحمل مرتين في كل عام منذ بداية
عهد المماليك والاحتفال بأحياء الخلافة الباسية
في القاهرة منذ عهد السلطان الظاهر بيبرس ،
والتوسع في الاحتفالات بذهاب الحاصلات
العسكرية إلى ميادين الحرب وعودتها .

فإذا ما وجدنا أن من هذه الأعياد ما لم نعد
نسمع عنه اليوم .. مثل موالد الخلفاء والامامين
على والحسن ، ومثل ليالي الوقود وعيد الفدير ،
وإذا ما لمسنا أن الأعياد التي بقيت إلى يومنا
قد حدثت تعديلات أثرية في طقوس الاحتفال
بها أو تخفيفات من درجة حدتها مثل ليله عاشوراء
وعيد النحر أو الأضحى ، وإذا ما تذكرنا
حقيقة هامة هي أن الفاطميين أنفسهم لم يكن
معروفا عنهم ميل مجيئهم إلى مصر الاحتفاء بهذه
الأعياد في بلاد المغرب .. لتأكيدنا من أهمية
دور المجتمع القاهري في ازدهار هذه القاهرة
وتطورها .

تكون الخليفة الفاطمي لا يستنكف أن يقوم
بالنحر أمام العامة في بداية العيد ، فضلا على ما
في ذلك من تشبيه بالإبطال خاصة وهو بليس الزى
الاحمر فوق أرضية خمره وبين ثلاثة بطائن
حمرية بينما الجزأرون حوله وقاضى القضاة يحمل
الحربة والمؤذون يصبحون مكبرين مهللين كلما
صرع ناقة ، فضلا ما في هذه الصورة البطولية
من إحياءات القوة والتحكم ، فهي أيضا تتضمن
معنى الاصرار على تفهيم الناس أن لا مكان ينبع
منه الفوضى ولكرم غير هذا المكان الذي يشرف عليه
القصر الكبير وصاحب هذا القصر الكبير ..
والا فسا هي الحكمة من إرجاء توزيع لحم ناقة
وسقط كل الذبائح على فقراء القاهرة إلى اليوم
الثالث من العيد ، أن ثم يكن الغرض منه زيادة
تلحف الفقراء على عطاياء ، وربطهم بفكرة أنه
المورد الأرواح الذي بإمكانه أن يمنح أو يمنع
ولنا بعدئذ أن نسال ، هل جرت هذه الاجراءات
في النظم التي حلت محل الدولة الفاطمية ؟

ان قدرا مقاربا من عدد سنوات الفاطميين قد
استغرقه حكم الدولة الأيوبية في مصر ، ونظرا
لما آلت إليه من محور كل ما ابتدعه خلفاؤها ،
وإحلال مذهب السنة محل مذهب الشيعة ،
كذلك نظرا لما انشغل به السلاطين الأيوبيون من
مهام في محاربة الصليبيين ، لذا فانهم احتفلوا
بعيد النحر هذا وبغيره من أعياد المسلمين الاساسية
في أعين الحدود وأبسطها . أما المماليك الذين

ان قلنا ان ألف عام من عمر المدينة لكيفية
بتثبيت أعياد ومواسم بين عادات أهلها وتقاليدهم ،
لوجدنا أن في توزيع القاهرة ما يؤيد هذا القول ،
وفيه أيضا ما ينتضه . ذلك لأن من بين هذه
الأعياد ما عمره أكثر من الألف سنة ، ومن بينها
ما هو أقل منها ، بل فيها ما ارتبط وجوده
بل أيضا صارت صورته الحالية مبتعدة كثيرا عن
صورة طوقسه التي نشأ بها .

ومعنى ذلك أن عنصر الزمن ليس وحده هو
الكفيل بتأصيلها بيننا ، وإنما هناك عوامل أخرى
تكتسب الأعياد استمرارها ، وتزودها بإجراءات
تطور من صورتها ، وربما تقضى عليها أن لم تجد
الاستجابة الكافية لدى المحتفين بها .

ومعنى ذلك أيضا أن استخدام الحاكم لمعيد
من الأعياد أو احتضانه له ليس يكاف لتدعيمه
بين محكوميه .. فالواسبم والأعياد في الأصل
مشاركة وليست فرضا ، هي مناسبات جماعية
ويست رغبات فردية .. ومن ثم فإن المناسبة
ودرجة انتصافها بشعائر الناس مع درجة كثافة
الجماعات المحتفية بها ، هما العنصران الرئيسيان
لقياس شعبية هذه الأعياد وتأصلها بينهم .. ومن
هذين المقياسين يبدو مدى اصرار الناس على
أحيائها بين الأجيال التي تعقبها .

وهنا يقتضي الأمر أن نبحث عن مدى اشباع
الأعياد لحاجات أجيال القاهرة التي تعاقبت منذ
إنشائها .. سواء كانت حاجة نابعة من المعتقد ،
أو حاجة اقتصادية أو اجتماعية عموما .. لهذا
وجب أن نعرض أعياد مدينتنا متتبعين عرافتها
التاريخية ، وجنودها الشعبية أو الاجتماعية .

فمن المواسم التي وفدت مع قدوم الفاطميين
إلى مصر ، موالد الخلفاء الفاطميين أنفسهم ،
وموالد الأئمة : على بن أبي طالب والحسن
والحسين ، ومولد السيدة فاطمة الزهراء ..
فضلا على أعياد ليلة وغرة وسماط وختم رمضان ،
وأعياد الفطر والنحر والفدير ، وليالي الوقود
وعاشوراء .

ومن المواسم ما كان محتفلا به قبل أن يفدوا ..
فزاوجهم بهجة واحتفاء ، مثل أعياد النوروز
والغطاس ووفاء النيل والشعائين والفصح
والقيامة ، وأعياد طائفة اليهود السامرية ..
فضلا على مولد النبي عليه الصلاة والسلام .

قضوا في حكم مصر قدر ما قضاه النظامان السابقان معا .. فعل الرغم من احتياجهم الى صيغ حكمهم بالصيغة الشرعية ، فانهم لم يكرروا هذا الاسلوب ، وكذلك لم تجد اهل القاهرة يتسكنون بتأدية هذه الصورة الشعبية نفسها لعيد النحر .. أن أين إقامي يقدم لنا صورة احتفال السلطان الغوري بعيد النحر فيقول :

« وفي ليلة عيد النحر من هذا الشهر انتهى العمل من بناء مدرسة السلطان ، فعلم هناك في تلك الليلة وليمة حافلة ، وحضر فيها الخليفة المستمسك بالله يعقوب والقضاة الأربعة وإعيان الناس من المباشرين والأمراء ، وحضر في تلك الليلة قراء البلد والوعاظ ، ومد أسمطة حافلة وعمل هناك وقدة حافلة ، وزينت الدكاكين التي هناك من باب زويلة الى الشرايين ، وعلقت تنانير بها قناديل موقودة . وكانت تلك الليلة من الليالي المشهودة »

نرى من هذه الصورة الفولكلورية احتفالا قد غلب عليه الاقتصاد في الاتفاق . فهو ليلة واحدة . خلت من الطقوس الاستعراضية . انه احتفال غلبت عليه مسحة دينية أكثر من كونها للاستقطاب الاجتماعي .. ففيه افتتاح مدرسة دينية ، وفيه قرءه يتلون القرآن ووعاظ . يفسرونه ، أما الولائم فقد اقتصرت على هذه الليلة الواحدة .. فإذا ما عرفنا أن زينات الدكاكين والقناديل المضيئة هي من فعل الأهالي . للمسنن أن نوعا من المشاركة الشعبية أخذ يشق طريقه الى هذا العيد .. وبدا هذا واضحا في تهكم وسخرية أهل القاهرة مما فعله السلطان .. قالوا : ان نفقات عمارة تلك المدرسة كان من وجوه المظالم ومصادرات الناس ، فقد أخذ رخامها من عيثار شق خربها ، ومن ثم تجمعت كل هذه السخريات فيما أطلقوه على المدرسة من اسم بسيط ، لكنه مر في الوقت نفسه .. اسم المسجد الحرام ..

وان دل هذا الأسلوب على تمكن روح السخرية من نفوس أهل القاهرة ، فهو يدل أيضا على انطباع هذه الروح الأصيلية على النمط الفولكلوري الذي وضعت هذه الصورة داخله . كما يدل على مدى وعي أهل القاهرة بمفهوم المنح والعطاء .. ذلك لأن بناء مدرسة للعامة تحمل اسم السلطان وتخلده ، لا يصح أن يتم من نهب بنايات أخرى للعامة أيضا .

لكن قائلا قد يقول ان نشأة القاهرة بين

خلافتي بغداد والأندلس هي التي دفعت الخلافة الفاطمية فيها الى انتهاز هذا السبيل العالي في الاحتفال بالاعباد ، واختلاق مناسباتها اختلافا لجذب أنظار العالم الى أهميتها .

وقد يقول آخر انها كانت وسيلة دعائية لجذب المصريين الى مذهبهم الذي قدموا به من المغرب .

وثالث يقول : انها كانت لالهة المسلمين عن التفكير في حقيقة انتماء الفاطميين الى السيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها ، أو كشف عدم وجود هذه الصلة .

ورابع يقول: ان الاتصال الوثيق بين الفاطميين وبين البيزنطيين أدى الشهرة الفاتحة في الاحتفال بالمناسبات التي تجعل منها مواسم وأعياد .. هو الذي أثر في أعياد القاهرة وتقليدها لها .

وسواء كان هذا القول أو غيره هو الصحيح .. فإن الأصح منها كلها هو أن الشعب القاهري كانت له الكلمة الفصل في تقبل هذا العيد دون غيره ، وفي استحداث تعبيرات عن مشاعره الجماعية إزاءها . وتراث أعيادنا القاهرية لأعظم شاهد على قوة هذه الخلفية الاجتماعية ..

• عيد النحر •

ان عيد النحر ظل على امتداد قرن ونصف من الحكم الفاطمي تتكرر صورة طوقه بشكل يخيرونا به المقرئ قائلا « كان الخليفة اذا صلى صلاة العيد وألقى خطبته . جاء الى المنح - وهو مكان كن بجوار القصر الكبير - ويهلل بالتكبير مؤذنون يقفون خلفه . فكانوا كلما نحر الخليفة ذبيحة صاحوا بقولهم (الله أكبر) ويكون قاضي القضاة بجانبه وهو يمسك بحبره ليناوله إياها كلما ذبح » . أما ثياب الخليفة فتكون عبارة عن بذلة حمراء بالمشدة التي كانت تسمى شدة الوقار، ويقف فوق ملادة من الحرير حمراء ، ويقي نفسه من الدم ببطانات حمراء ، ويكون واقفا بجانبه جزارون . بين كل منهم مكبة صفصاف مدهونة ليطرد بها الدم بعيدا عن الملادة .. وكان ما يذبحه الخليفة بنفسه لا يزيد على أربع وثلاثين ناقة .. تقطع أولاها الى قطع صغيرة تتوزع أوزانها بين نصف وربع درهم ، وتقذف ثم توزع على داعي اليمن واليسار المذهب للتبرك بها ، وتوزع بقية الذبائح على الوزير وأولاده وأخوته ،

وعلى الأمراء والضيوف والجنود المميزين ، أما الفقراء فلم تكن توزع عليهم اللحوم الا ثلث أيام العيد من نحر ناقة في القرافة مع سسقط كل ما ذبىح من نوق وبقر وكباش في الأيام الثلاثة السابقة . وكان الخليفة بعد أن يفرغ من مهمة النحر يصل الى نهاية المنحر الذى يكون معبها بالزوايح الطيبة ويغسل يديه ويركب من قوره الى القصر بعد أن يخلع على الوزير ثيابه الحمراء ويصطحبه ، ومن هناك يخرج الوزير ثانية بالخلع المذكور شاقا القاهرة الى باب زويلة ومنه الى الخليج فالى دار الوزارة .. وينتهى بذلك موكب عيد النحر .

لو تأملنا هذه الصورة الفلكلورية وما احتوته من طقوس شعبية ، نلاحظ أنها ارتكزت على شعب القاهرة واسترضاء مشاعره بأجراءات يعايشها ويفعل بها ، شيئا مما كان يقوم به المصريون فى الاحتفال بعيد النيروز كصورة شعبية صادقة .

ونلاحظ على هذه الإجراءات عدة أمور .
 أولها أن الخليفة يمارس عملية النحر بنفسه .
 فسواء كان هذا مجرد افتتاح لموسم الأضحية أو تظاهر بمشاركة الخليفة للمسلمين فى عملية الفداء .. فان أربعاً وثلاثين ناقة يذبىحها بيديه لأشق من مجرد الافتتاح أو التظاهر ، ويبدو أن ذلك رمز من رموز الفساطيين الكثيرة لتركيز السلطتين الدينية والدنوية فى يديه ، خاصة وأن لهم أول ناقة يوزع قطعاً صغيرة جداً على الأتباع لا للاشباع طبعاً بل للاحتفاظ بها طول العام والتبرك بها .

لقد كانوا يختارون من بينهم فى ذلك اليوم زعيماً يطلقون عليه لقب أمير ، ويعرف بينهم بالقوة ويستنتج بتقدير الناس له ، ويطوف هؤلاء ببيوت الأمراء والأغنياء ، يجمعون منهم المبالغ التى قررورها على كل واحد منهم ، فمن أطاع الأمير وأعطاه كف عنه وانصرف مع أتباعه شاكرين ، أما ان عصى أمر أمير النيروز .. أشبح شتماً وتقرباً ، وقد غالى القاهريون فى درجة هذا الاحتفال .. فكانوا يقفون فى الطرقات ويرشون المارة بالمياه غير النظيفة ، أو يضربونهم بالببيض النقي ، وغير ذلك من التصرفات غير المستحبة .. الأمر الذى كان يضطر أصحاب الحوانيت الى اغلاقها ويقع الناس فى دورهم .. فتتعمط الأعمال جميعها .

وهذا يذكرنا الى عهد قريب بما يقوم به الصبية فى أحيائنا الشعبية خلال شهر رمضان



فيبيكي الحاضرين ، وبعد فراغه يشربون الشاي
ويتصرفون .

ويظل الجميع على هذه الحال لتسع ليال ، وفي
الليلة العاشرة أو عاشوراء .. يتوسعون في
الوليمة ويكثرون من دعوة الأمراء والأعيان ،
ويتهيئون بعد منتصف الليل في صورة موكب
يحصره كبيرهم وصغيرهم ، فيصفطون صوفاً
ويأيددهم السيوف ، وبينهم شاب على حصان ،
ملبسه البيضاء كملبسهم ، ويتوجهون نحو المشهد
الحسيني صائحين بقولهم « حسن حسين » ويكون
بحزن ويضربون جباههم وصدورهم بما في أيديهم
من سيوف .. فيسيل الدم على ملابسهم .. حتى
إذا ما وصلوا إلى المشهد وقفوا أمامه برهة ثم
يرجعون إلى البيت من طريق آخر بالصورة
نفسها .

إننا قطعاً لم نعد نشهد تلك الصورة الغريبة ..
لأن فئة الأعجم قد انقرضت ، ولم يستسلفها
أحد من أهل القاهرة لما فيها من دموية غير متفقة
وطبائعهم .. لكن جانباً آخر من الاحتفال بهذه
الليلة قد خضع للتطور .. فقد كان فرسان
المغاربة يجبرون أصحاب الحوانيت على اغلقتها ،
وكانوا يكسرون أواني السقائين ويسبون كل من
ينفق في هذا اليوم .. ومن ثم كان يومها يعد
يوم عطلة من قبل أن يفد الفاطميون . لكن الصورة
تطورت .. فصار المنشدون الصائحون باسمي
الحسن والحسين يستتفلون موكبهم إلى الجامع
المتيق أو جامع عمرو بن العاص في جمع أموال من
أصحاب الحوانيت .. لذلك فإن قاضي القضاة
عبد العزيز بن النعمان جمع هؤلاء المنشدين وأمرهم
ألا يتكسبوا بالنوح والنشيد ، ونصحهم بأن من
أراد الانضمام فعلياً بالصحراء ومعنى هذا أن درجة
تقديس الذكرى قد انخفضت بمقدار علو درجة
اهتمام المحتفلين بأنفسهم .

فإذا ما انتقلنا إلى صورة احتفال المماليك بهذه
الليلة .. لوجدنا السلطان هو مركزها . فهو
الذي يجمع القراء والحرافيش ، وهو الذي يقف
بينهم ركباً فرسه .. لينثر عليهم ما يربو على
الثلاثة آلاف دينار .. فيجتو الجميع على الأرض
في تزامح أقرب إلى التكالب لالتقاط أشرفى من
الذهب أو دينار ، وقد يقتل بعض منهم تحت
ضغط هذا الزحام ، لكن الغالبية تكون في شغل
شاغل بالدعاء للسلطان الكريم .. وها هو ابن
أياس يصف لنا مرة من هذه المرات الملوكية :

« ونزل السلطان بنفسه ، ووقف وهو راكب

فهو نبط فولكلوري مشابه .. حيث يحلون
الفوانيس ليلاً ويمرون على الجيران طالبين
« العادة » ، وينشدون الأغاني الرضائية
المروفة ، فإذا ما أعطاهم الجيران « العادة »
انصرفوا مهلين ، أما إذا أعرضوا عنهم انقلبوا
عليهم بالتشهير والتبكيت بنغمة الأنشودة الشعبية
نفسها .

فما معنى هذا ؟ لا يمكن أن يتعدى المعنى حدود
أحقية العامة في مشاركتهم الأغنياء أموالهم ،
واختيار الأعياد الشعبية كمناسبات للمشاعر
المشتركة في تحقيق قدر من هذه الأحقية ، ولا
يعد هذا الأسلوب غريباً على تجمع بشرى في
تحقيق مطالبه .. ما دام له الحق في الاختيار بين
الثورة أو الإلحاح في تليتها ..

« عاشوراء »

وليلتها تعد من الأعياد التي جاز عليها تعاقب
الأيام بالتطوير والتعديل والاختصار حتى كادت
أن تنقرض .. ذلك لأنها كانت تحتوى طقوساً
ليست من المصرية في شيء ، فلم يتقبلها شعب
القاهرة حتى في عتونها أيام احتفان خلفاء
الفاطمين لها ، ويحدثنا على مباركة في وصفه لهذه
الليلة ومولد الإمام الحسين رضى الله عنه بقوله :
« والأعجم القاطنون بالقاهرة يفضلون السكنى
بقرب المشهد الحسيني على غيره ، ويتظاهرون في
مولده بالزينة الفاخرة والولائم العظيمة ، ويحزنون
عليه حزنهم المشهور ، وهو من ابتداء المحرم من
كل سنة » ومعنى ذلك أن طائفة من الفرس هي التي
أخذت على عاتقها إحياء هذه الذكرى في القاهرة ،
فيقيمون فيها شعائر تتفق وطبائعهم في البذخ
والمبالاة واستعذاب العذاب . حتى قبل أن يفد
الفاطميون إلى مصر ، وقبل وجود المشهد الحسيني
بالقاهرة . كانت جماعة من فرسان المغرب هي
التي تقود خلقاً من الشيعة وأشياعهم إلى مشهدى
قبر كلثوم ونفيسة ، لإحياء ذكرى الشهيد الحسين
بالبكاء والنواح عليه .

فإذا ما تتبعنا الخطوات التي تتم بها ليلة
عاشوراء لتأكدنا من غربتها على طبائعنا .. لقد
كانت تجتمع جماعة الأعجم هذه في منزل مخصص
لذلك ، مكسو من الداخل بالكشامير والطنافس
ومفروش بالبسط والسجاجيد ، فيوقدونه وقداً
فاقة ، ويدعون من أرادوا من أصحابهم وأحبابهم ،
ويقوم بعد الأكل خطيب ليصعد منبراً صفيراً ،
ويخطب بالفارسية راثياً أهل البيت ، ومتروكاً
بالنوح والتعديد ، ومبدئياً الأسى والكآبة والبكاء ..

بحسب المقرر له .. ويسير الموكب من دار القاضي الى باب الخلافة ويحضر والى القاهرة والمحطباء .. فيترجلون تحت منظره الخليفة .. ويخطبون ثم يسلم عليهم من الطاقة أستاذ دار الخلافة ابداً نالهم بالانصراف ، لكنهم يتوجهون بعدئذ الى دار الوزارة .. فيجلس الوزير اليهم ، ويخطب خطباً وهم وينعون له ، ثم ينصرفون لبيدها رحلة المرور على أكبر مساجد القاهرة وأضرحتها للصلاة في كل منها .

من ذلك نجد أن مناسبتها لم تصل الى القوة التي بلغتها احتفالات الموالد مثلاً .. فلم ترتبط بمزارع أو ذكرى ، ولم تعبر عن حاجة كائنة في أعماق الناس ، ولم يكن لها من شيء يميزها جماهيرياً غير هذه الشموع الضخمة والقناديل .. ومن ثم افتقدت العنصر الفولكلوري الذي يسبغ عليها نصاعتها .

كذلك الأمر في عيد الغدير .. فقد كانت مواعيد إقامته هي اليوم الثامن عشر من شهر ذي الحجة .. وهو موعد متداخل في توقيتيه بعيد النحر .. الأمر الذي جعل هذا الأخير يجور باحتفالاته عليه .. هذا فضلاً على أن مناسبته قد ارتبطت بنظر عادي وجه فيه رسول الله « صلى الله عليه وسلم » حديثه الشريف الى الإمام علي بن أبي طالب ، هو الاستراحة أثناء سفرهما عند غدير خم ، فبعد أن صلى بالناس أخذ « صلى الله عليه وسلم » بيد سيدنا علي وقال لهم « الستم تعلمون أنني أولى بكل مؤمن من نفسه » قالوا بلى .. فقال .. « من كنت مولاه فعلى مولاه ، اللهم وال من والاه وعاد من عاداه » ولما لقيه عمر بن الخطاب رضى الله عنه .. قال له .. هنيئاً لك يا ابن أبي طالب أصبحت مولى كل مؤمن ومؤمنة ..

أى أن عيد الغدير هو عيد ذكرى مبايعة النبي « صلى الله عليه وسلم » لعل بن أبي طالب بالولاية وتأييد ابن الخطاب لها ، ومن ثم كان الاحتفال بها أكثر ارتباطاً باتباع المذهب الذي حماه الحاكم الفاطمي وبذل غاية جهده على نشره .. لكن طقوس ذلك العيد كانت كثيرة القسبة بعيد النحر .. ففي صبيحته يصلى الخليفة بالناس ركعتين قبل الزوال ، ويتزىي الجميع بالماليس الجديدة ، ويكثر من الذبائح ومن أعمال البر مثل عتق الرقاب .

وهكذا نجد أن تشابه شعائر كل من العيدين ،

على فرسه تحت سلم المدرج ، وصار يعطى لكل إنسان من الفقراء من رجل وامرأة وكبير وصغير أشرفياذها ، فوقع الازدحام بين الفقراء حتى قتل منهم في ذلك اليوم ثلاثة أنفار من شدة ازدحامهم .. فكان كما يقال فى المعنى :

فيا له من عمل صالح
يرفعه الله الى أسفل

لكننا لا يمكننا الربط بين احتفالنا المبسط بليلة عاشوراء وبين ذلك الذي كان يحدث في الماضي الا من خلال الأسطة التي كانت تقدم للاتباع أو الفقراء والحرافيش مشتملة على العدس . لأسود والعدس المصقى وخبز الشعير وعسل النحل بجانب الزبادى والأجبان والسلطات والمخللات .. فتجد أن حيوب العدس والشعير هي التي تطورت فاقصرت منذ الحكم العثماني على القمح المطهور المحلى بالسكر ، الذي صرنا نسميه عاشوراء كنوع من الحلوى . وهنا أيضاً تتذوق الطعم المصرى في تحوير هذه الاحتفالات المعقدة كلها الى بساطة مستساغة ، عمادها وجبة حلوة تعيد الى الأذهان ذكرى مناسبة تصلح أن تكون عيداً ، وأى عيد لى أهل القاهرة مفهوم البهجة واستعطاب كل شيء .. هنا تبرز الأمالة الشعبية الحقبة النابعة من الروح الفولكلوري القاهري .

لكن من الأعياد القديمة ما انقطع أثره تماماً مثل ليالى الوقود وعيد الغدير .. وليس مرجع ذلك الى سقوط الدولة الفاطمية التي آتت بها فحسب ، بل أيضاً لأسباب كائنة في مناسبة كل منهما ..

فليالى الوقود أربع في أول ومنتصف شهري رجب وشعبان ، كانت الناس تفر الى القاهرة لمشاهدة موكبها من كل صوب ، فتتال قدراً كبيراً من البر ، ويظم فيها شأن أهل الجوامع والمشاهد .. ذلك لأن الموكب يمر بهذه الجوامع والمشاهد .. ويصلى فيها قاضى القضاة واحداً واحداً ركعتين ويوقد فيها الشموع الضخمة والقناديل الكثيرة ، ثم يوزع الحلوى والأطعمة على الناس .

وقد سميت الليالى بهذا الاسم نسبة الى موكب قاضى القضاة هذا .. إذ أنه كان يركب ومعه الشهود، والمؤذنون والقراء يطربون بالقرابة، وبين يديه الشمع المحمول اليه موقداً .. من كل جانب ثلاثون شمعة ، وتزن كل واحدة سدس قنطار ، ولغيره من الشهود شمعة أو اثنتان أو ثلاث .. كل

والتحام وقتيهما ، مع اقتصار عيد الغدير على طائفة من المسلمين دون أخرى في حين تميز عيد النحر بشموله .. جعلت من الغدير عيداً حكومياً لا شعبياً ، فلم يلبث أن انقطع خبره بزوال من أوجده .. هذا فضلاً على طوفاه فوق سطح من الحصيلة الفولكلورية المخالفة لها .

أما الأعياد التي ابتدعها المماليك .. فلم تزد على اثنين .. المحمل للطواف في شوارع القاهرة بكسوة الكعبة المشرفة ، وكان يجري منذ أيام الظاهر بيبرس مرتين في العام .. أولاها لطمأنة الراغبين في الحج على خلو طريق الحجاز من المخاطر ذلك العام ، وثانيتهما في شهر شوال .. حيث الكسوة وهي من التحرير الثمين المطرز بالذهب والقصص .. فتوضع فوق جمل يطوف بها في شوارع القاهرة حتى يصل إلى القسطنطينية ، وفي ذلك اليوم يحرق النفط وتطلق الألعاب النارية مثل الصواريخ ، ويتبارى أصحاب الحوائث في زينة واجهاتها وأسواقهم ، ويخرج الناس للفرجة على الموكب المبارك .

لكن تطوراً قد حدث في إجراءات المحمل .. إذ أن خلو طريق الحجاز من المخاطر لم يعد يحتاج إلى تأكيد بعد أن تقدمت سبل الوصول واستتباب الأمن ، ومن ثم توقفت مراسيم أعلام الراغبين في الحج بذلك ، ومع ذلك ظل الاحتفال بالمحمل مرتين في العام .. واحدة في ذهابه وأخرى في عودته بالكسوة القديمة .. فإذا ما تنبأ هذه المراسيم الآن وجدناها توقفت تماماً .. لأن بدايتها في الأصل لم تكن من أجل شعيرة دينية بقدر ما كانت لتحقيق هدف سياسي في الداخل والخارج . يكسب الحكم المملوكي صفة الشرعية فيدعم وجودهم بهرم وجهاتهم للكعبة .

وهذا الهدف نفسه من إحياء الظاهر بيبرس للخلافة العباسية بالقاهرة ، واحتفاله باستقبال الخليفة الظاهر أبو النصر محمد المستنصر لدين الله العباسي ومبايعته بالخلافة في حفل مهيب بقاعة الجبل ، ثم الاحتفال بتقليد الخليفة المستنصر بالله للسultan الظاهر بيبرس البلاد الإسلامية . وتتكشف حقيقة الهدف من هذين الاحتفالين اللذين صاروا من المناسبات التي حافظ كل سلاطين المماليك على أحيائها .

فنفطس من ذلك أنها عيدان ظاهرهما الدين وباطنهما الرغبة في التسلط والحفاظ على السلطة ، لكن أهل القاهرة لم يرفضوها ماداماً

يحتويان على عناصر التفرغيع العام ، وما لبثوا أن انفضوا عنهما عندما انكشف الغطاء الديني وجفت منابع التفرغيع . ولهذا تخلت الأصالة الشعبية عن مساندتهما .

أما أعيادنا القاهرية التي ظلت على قوتها الجماهيرية .. فمنها ما هو مرتبط بالمناسبات والعقيدة الدينية مثل عيد الفطر والمولد النبوي وبقيّة المولد ، ومنها ما يرتبط ببشيتنا المصرية مثل عيدى وفاء النيل وشم النسيم .

ويجمع بين عيد الفطر والمولد النبوي عيداً مظهرياً .. منها المنتمى إلى المعتقد الديني ومنها لبعيد القور في التقاليد الشعبية .. فنحن نجد أن الخليفة الفاطمي أو السلطان المملوكي هو مركز الاحتفال في كل منهما .. سواء كانت صلاة وخطة عيد الفطر أو كانت تلاوة القرآن وإنشاد الأذكار في خصرة أحدهما الذي يكون متصداً خيمة الاحتفال بالمولد ، ونجد أن درجتي كل منهما في شيعو الاحتفال بهما في المساجد وبين الناس متكافئتان .. فالنساء والرجال يركبون المراكب ويستأجرون العربات إلى القرافة للرقص والغناء في عيد الفطر ، والنساء والرجال يقيمون حفلات الزار والأفكار في المولد النبوي ، وفي كليهما تعم أنوع من البهجة وتكثر أنوع من البسج والمخالفات ، كما نجد أن ملاهي الصغار تكاد تكون واحدة مثل المراجيح وخيال الظل وأعمال الحواة في العيد والمولد .. بل عندما نعلم أن نوع الحلوى هو الغالب على ما كوّلتها هاتين المناسبتين .. فقد كانت دار الفطرة تقوم بدور هام في إمداد أسواق القاهرة بكميات كبيرة من عرائس المولد وتمائيل الحلوى من الخيول والقطط والسباع التي كانت تسمى بالعلائق وفطائر الدقيق والسكر في العيد ، بل كانت تملأ أحواضاً في خيمة المولد بعصير السكر والليمون ليقدّم منها للوافدين عامة .. ومن ثم فإننا عندما نجد كل هذا التشابه بينهما .. يصح الربط بينهما في التحليل والبحث عن خلفيتهما الاجتماعية ببنا ، فإذا ما أضفنا إلى ذلك أن القاهرة احتفلت ولاتزال بأعياء ثمانين مولداً على مدار السنة ، وأن من بين هذه الموالد ما تستمر إقامته في المتوسط أسبوعاً .. وتجرى فيها مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي نفسها على نطاق أحيى فيه ضريح الحنفي بمولده .. خرجنا بنتيجة هامة .. هي أن أيام الاحتفالات بالأعياد والمولد أطول من أيام السنة الواحدة .. وهي أصح مجالاً لممارسة فنوننا الشعبية من خلالها .



السكرية ، وهنا لابد أن نعلم ما يترتب على تكوين طائفة عمالية ذات مستوى فنى ، من نشوء تقاليد مرمية بينهم وأنماط من السلوك الحرفية لديهم ، وما تطبعه طبيعة هذه الحرفة اليدوية ، والوثيقة الصلة بالمعتقدات الدينية من مسطح فكرى فريد ، ومستوى اقتصادى يتطلب التنظيم .. فلم يكونوا ليجدوا متفلساً لذلك الا فى حلقات الأذكار وتجمعات المتصوفين أو على المقاهى ومحلات البوذة .. كنوع من التفكير أو الهرب من ذنوب خلق تماثيل الحولى . كذلك نرى عن هذه التقاليد المولدية التى تركز على صناعة الحولى .. أن زاد الطلب على السكر والعسل .. الأمر الذى جعل الفلاحين يكترون من زراعة القصب لسد حاجة هذه الأعياد المتزايدة من هاتين الخاتمتين ، واستتبع بالتالى أن ازادت حصيلة الخلافة من

ولهذا يحسن أن نضع فى تقديرنا ونحن ننظر الى هذه الظاهرة ما تحدثه من تفريج اجتماعى واتعاش اقتصادى ، فالسكان المجاورون لمحل المولد يقيمون وقفات وختصات وأذكاراً وولائم يدعون فيها من أرادوا من اصحابهم وأحبابهم ، وتزداد هذه الزينات والولائم تبعاً لشهر المولد .. حتى أن بعض الشوارع الكبيرة تطهى بالكملها ، هذا فضلاً على ما تناله هذه الأعراس من موالدا من خدمات وزيادة نفور وهتافات تتودع بالوسعة على القائمين بخدمتها من قراء ومنشدين وخدم مساجد ، بالإضافة الى ما يصحب ذلك من ترفيهاً ولهو عند المقابر والميادين العامة أو على المقاهى التى كثرت بشكل ملحوظ .. فتتوحد بينها قصص ملاحمنا الشعبية وازدهر نوع من الأدب أقرب الى المكشوف منه الى الأدب التقليدى ، وهو نوع من الزجل الأندلسى الأصل لكنه ليس بزجل .. اذ أن روح النكتة المصرية كانت تغلب عليه مع اللمحة الذكية .. ألا وهو البليق .. ولا أدري إن كان مرجع هذا الاسم الى طائر البليق الذى كان يهاجر الى مصر فى تلك الآونة ويتمتع بجمال المنظر ، أم يرجع اسمه الى حى بولاق الذى كثرت مقاهيه فوصلت طبقاً لما ذكره على مهابك فى خطه .. مائة وستين مقهى ، وهو رقم يعطيها الترتيب الثانى بعد حى الأزبكية بين أحياء القاهرة فى تلك الآونة .. لا أدري إن كانت شعبية هذا الحى وكثرة مقاهيه ووجود اثنين وعشرين ضريحاً فيه وحده وتقام لها هناك موالدا .. هو السبب فى نشوء هذا النوع من الأدب المكشوف وتسميته ببليقاً ، (وجمعه بلايق) .. أن هذه المسألة تحتاج الى تحقيق .. فاسم حى بولاق واسم بليق قريبان فى حروفهما .. وهناك بجانب هذه القطاعات كانت طائفة تجار الحبوب والبقول .. حيث كانت تجد لسلعها أسواقاً رائجة طوال أيام هذه الموالد .. حيث يباع فيها الحمص والترمس والفول والفستق أيضاً ، بجانب أصناف المأكولات والحولى التى يمارس الاتجار فيها تجار آخرون .

أما طائفة الحواة وفنانو خيال الظل واصحاب المراجيح .. فكانت الفرص أمامهم دائماً للكسب ومدلومة التفتن والابتكار .. ومن ثم تطوير فنوننا الشعبية بتلقائية خالصة من التصنع والافتعال .

ومن نتائج هذه التقاليد المولدية أن تكونت طائفة من العمال الفنانين .. تركزوا بحكم الصنعة فى دار الفطرة .. فابتكروا وحسنوا فيما ابتكروه من عرائس المولد وعلايق الحولى وأنواع المأكولات

والوالى بكيس الروضة ، فتوجهوا الى هناك وكيسوا على الناس الذين بالخيام ولم يفحشوا كل الافحاش فى ذلك ، وكان السلطان قبل ذلك توجه الى المقياس وصلى هناك ودعا الله تعالى بالوفاء ، ثم انة رسم للقضاة الاربعة بان يتوجهوا الى المقياس ويبيتون به ، ويقرون هناك خاتمة ويمدون أسمطة حافلة »

أما على المستوى الشعبى فكان الاحتفال بوفاء النيل متمثلا فى عروسه التى تلقى فيه عوضا عن قربان أسطوري ، أو رمزا لأرض مصر نفسها التى تمثل المصريون فى دخول النيل اليها بالقيضان كدخول الرئيس على عروسه ، ومن ثم يعد هذا الطقس تجسيدا لتسليم المصريين أرضهم الى النيل يخصبها . وهذا الطقس نفسه يفعله الصبية فى القرى فى شم النسيم . اذ يحشون شكلا انسانيا من القماش بالقش والخرق البالية ، ثم يلبسونه جلبابا ، ويزفونه بمركب فى قنساء أو قرعة القرية ليلا ، يصحبه الجميع بالرقص والغناء بالأغول والطبلة ، وقبل شروق الشمس يخرجون بهرئسهم الى الشاسطى فيضعونها على حديقة الفرن ويشعلون النار فيها ثم يلقون بها فى ماء القرعة وهم يرددون الاغاني .

هذا الطقس الرئيسى لاينفى طبعاً ان هناك انواعا أخرى من اللهو مثل تلوين البيض وتبادلته بالقنفذ ، ومحاولة غشه بالحجارة لمعرفة القدرة على اللعب بالبيضة والحجر . الى غير ذلك من مظاهر متجانسة مع فكرة الخصوبة والولادة والتجديد . فان دل هذا على شيء ، فانما يدل على ان روح الشعب الفولكلورية هي التى كانت تدفع بالجهات الرسمية الى الاحتفال باعياده ، بل تقوده اليه ، حتى وان كابر الحاكم بتعاليه على تقليد بلوقسه الشعبية ، لانه كان فى حقيقة الأمر يسايرها ويسترضيها .

من هذا العرض السريع لسلسلة اعيادنا القاهرية . . تبلى لنا روح هذا الشعب القاهرى : ميل الى المرح والبهجة ، وتعلق بناصر الخصب والبقاء ، وإيمان واع ملمع ابتسامح ومجاملة ، وبساطة فى النظرة الى متطلبات العيش ، وحُب الاختلاط والاندماج بلا تكلف أو فروق ، وربما يفسر هذا كله خلفيته الاجتماعية التى تمثلت حتى الآن فى موازنته بين التمسك بالقديم وبين التطلع الى تجديده وتطويره . . ذلك بالاحتفال بمناسباته على مدار العام .

« جمال بدران »

ضرائب مزارع القصب . . فهل اختلف موقف الفلاح من الموالد التى تسببت فى زيادة الدخل وانقاله بالخراج ؟ . . ان شعوره الدينى هنا واندماجه مع السرور والتفريج العام فى الموالد يوازنان بين رضا وتفورة من غلة أرضه الجديدة . . وما الفضل فى ذلك الا لاصالة شعبية تستميل ما يلائها فتحضنه وتنميّه ، وتستبعد مالا يتفق وروحها فتستأصله بالبرئ أو بالتجاهل .

لم يبق أمامنا بعدئذ غير عيسى وفاء النيل وشم النسيم . . وهما من الأعياد التى تجمع احتفالاً بها بين طوائف شعب القاهرة كافة . . وهما أيضاً مرتبطان بالخصب والازمار ، أو بما يأتى به النيل من ماء وتنميته الأرض من غلال . . بمعنى ما توجد به الطبيعة على الانسان فى مصر والقاهرة من خيرات . . لذا فان موقف الانسان ازاء النيل والأرض هو موقف المتوصل اليهما بشتى السبل لاسترضائهما . . فهو على الرغم من شقة للخليج والقنوات ، واقامته للجسور وللمقياس فى جزيرة الروضة . . الا ان كل هذه الاجراءات الإيجابية مجرد استعداداته تنظيمية انتظاراً للماء القادم من السماء . . حتى ان الاحتفال يفتح الخليج أيام الفاطميين والمماليك كان لا يتم الا بعد أن يرصد المقياس أعلى ما وصل اليه ماء النيل من منسوب . أما الرجاء ان يوجد النيل بمياه وفيرة ، والرغبة فى خفة رياح الخماسين . . فهما أصل الاحتفالين بوفاء النيل وشم النسيم . . وهنا تتدخل العوامل الأسطورية فى رسم صورة الاحتفال بكل منهما ، وتبدو فيها الرابطة الوثيقة بين القاهرة وبين شتى القرى من أجل ضمان الحياة وتجديدها الخصيب .

فاسترضاء الطبيعة كان يتم من حيث الجهات الرسمية . . بموكب الخليفة أو السلطان على صفحة النيل ، رتل من الحزاريق يذهب الى مقياس الروضة ، ليرصد الحاكم بنفسه مقدار ما وصل اليه ارتفاع المياه اصعبا اصعبا ، فاذا ما حل الوقت ولم يصل الى معدله المعتاد ، صلى ركعتين وأمر القضاة بالابتغال الى الله ان يجود النهر بالخير ، ويقومون الصلوات ابتهالاً وضعراً ، فاذا ما وصل المنسوب الى معدله . . عمت الفرحة الجميع بالزغاريد وابتداء الألعاب ، ويأمر الحاكم بكسر سد الخليج لتدخله مياه النيل . وقد حدث ابن اياس ان سنة من السنوات تأخر فيها النيل عن مواعده ، وطال انتظاره ، فأسر رجال حاشية السلطان المملوكي اليه بان ذلك من جراء انتشار الفساد بين سكان الخيام فى جزيرة الروضة . . فبعد ذلك رسم السلطان لحاجب الحجاب

ملاحظات على الأغاني الفولكلورية



بقيام : أحمد رشدي صالح

و خلاصة ما يضمه كتاب لومكس مثلاً ، انه
يقسم ٣٠٠ نموذج متوارث ، مأخوذ من الفواه
العامة ، وله عرافته وأصانته ، ودلالته النفسية
او التاريخية او الاجتماعية • ففي القسم الاول
من ذلك الكتاب ، نقرأ بعض الاغاني القصصية
مثل « كابتن كيو » و « اللادى ايزابيل »
و « الفارس العفريت » •

والى جوارها نجد اغاني عاطفية مثل « ساعطى
حبيبي تفاحة » و « الايجار فى قارب » ثم اغاني
ذات دلالة تاريخية مثل « فيدليكس الجندي »
و « فى يوم من أيام ١٧٧٦ » و « جولى ذهب
ليكون جندياً » و « حروب أمريكا » والذبح
الشجاع •

والاغاني ذات الدلالة التاريخية تعود بنا الى
وجتاج العامة فى أمريكا أثناء حرب الاستقلال •

ثم نجسد كذلك اغاني عمل يغنيها الفلاحون
والعمال مثل « الفلاح هو الرجل » و « بكائية ربة
بيت » و « الحب الممتع » •

وهناك آغان من مناطق السواحل مثل « الفتاة
على الشاطئ » • و « ماري آن » •

كثير الحديث عن الاغاني الفلكلورية وحل هي
نفسها الاغاني الشعبية أم انها « نوعان »
أديبان مختلفان ؟

وقد نبهنا العالم الأمريكى الكزنذر هجرى
مراپ الى أن هناك فرقاً بين النوعين ، فى ذلك
الفصل الذى عقده للأغاني فى كتابه « عالم
الفلكلور » ، الذى يقودنا - مرة أخرى - الى أن
نشترط فى الاغنية الفلكلورية ، تلك الشروط
التي نطلبها فى غيرها من الفنون الفلكلورية •

وبين أيدينا نموذجان للأغاني الفلكلورية
أحدهما كتاب « الاغاني الفلكلورية لأمريكا
الشمالية » الذى أصدره العالم الأمريكى الكبير
الآن لومكس والذي يعتبر أحد الثقافات العالميين
فى هذه الناحية • والانموذج الثانى هو « الاغاني
الأمريكية الدائرة حول الحزن والشجن » لـ هال وود

وبالطبع هناك مشات من مجموعات الاغاني
الفلكلورية المطبوعة على اسطوانات أو المنشورة
فى مراجع علمية ومهما نواتها الموسيقية • • وهى
كلها ، سواء من ألمانيا أو روسيا أو رومانيا أو
أمريكا تلتقى عند حدود معينة ، وتقاسم بذاتها ،
نعرف على ضوءها الاغنية الفلكلورية •

ومعنى ذلك أن لدينا « أنواعا » من أغاني البطولات ، والحب ، والعصمى ، وهذه الأنواع مجموعة من أفواه أصحابها فى منطقة محددة هى تلك المنطقة التى تقع بين نهر أوهيو والبحيرات العظمى .

وفى الأقسام الأخرى ، يذكر لوماكس الأغاني الخاصة لمنطقة الجبال الجنوبية والغابات . ثم الأغاني المجموعة من الغرب وأخيرا يذكر الأغاني الزنجية المجموعة من المناطق الزراعية فى جنوب وادى المسيسيبي .

ومن الواضح أن لوماكس ، قد جمع أضعاف الثلاثمائة أغنية التى نشرها وأنه رجس إلى المجموعات الأخرى التى سبقت ظهور مجموعته وأنه قرأ - قراءة واسعة ، واستمع إلى تسجيلات صوتية كثيرة ، وذلك لنفسه من جدية بحثه وما اشتهر عنه من خبرة علمية ، وما أنفقه من وقت طويل يصل إلى الخمسة والعشرين عاما فى عمليات الجمع والمقارنة وانتخاب الأغاني الأكثر أصالة ، ثم لنفسه كذلك فى شرحه وتقييماته المتصلة بممارسة العمل الميدانى ، وبالتقراة والدرس .

واذن ، فليس سهلا على عالم كبير مثل آلان لوماكس ، أن ينشر ٣٠٠ أغنية فلكلورية . ولعل سبب الصعوبة ، هو أن الحياة الحديثة فى أمريكا قد عممت أغاني كثيرة بواسطة شبكات الراديو والتليفزيون والسينما والمسرح أو عن طريق طبع ملايين النسخ من الاسطوانات ، بحيث أصبح سيل هذه الأغاني عتيقا منهما ، وأصبح ترديد الناس لها أمرا ميسورا ، وأصبح تحول بعضها إلى أغان شعبية أمرا منطقيا .

وكل ذلك يجعل من الصعب على الباحث الملبق أن يصل إلى الأغنية الفلكلورية الأصلية التى ينبغى أن تصنف بالعراقية ، والتساووت بالرواية الشعبية ، وأن تصنف كذلك بأنها - على الأغلب - مجهولة المؤلف والمعلن ، وذات دلالة أو وظيفة ، تتصل بحياة مستخدميها .

الأغاني الفلكلورية والعراقية

وإذا كانت الأغنية الفلكلورية ، هى هذه التى تمتاز بالعراقية ، فليس معنى ذلك أن تكون

دارسة ، لا يستعملها الناس فالشرط الجوهرى فى مادة الفلكلور الجدية بالدراسة ، أن يجمعها الجامع من أفواه أصحابها أثناء الاستعمال اليومي وفى مناسباته ، شأنها فى ذلك شأن الأقوال المأثورة من الأمثال والأشعار والنوادر المرحية أو الماجنة والقصص الشعرى التى ينبغى أن نلتقطها أثناء استعمالها وشأنها شأن الإبلسة والأزياء وأدوات الزينة وما إليها ، مما ينبغى أن نخله عن أجسام أصحابها .

فشرط الاستعمال ، شرط جوهرى لأنه يحدد مدار الدراسة الفلكلورية . ولكن الاستعمال ، لا ينبغى وجوب النظر التاريخي ، عند دراسة نوع أو أكثر من الأنواع التى يظلفها إطار تاريخي . فمثل هذا النظر التاريخي ، يساعدنا على تتبع أصولها ، وقد يساعدنا عند الحديث عن انتشار نص بعينه وهجرته من موطن إلى موطن ، وتلك مسألة هامة يوليها دارسو الفلكلور أهمية ظاهرة .

الشعر الشعبي والأغنية الفلكلورية

وإذا اتفقنا على أن الأغنية الفلكلورية هى تكوين يضم اللحن والنص الشعرى ، ويتصل أوثق اتصال باستعمالات الآلة الموسيقية المصاحبة ثم يتصل كذلك بالمناسبة التى تؤدى فيها هذه الأغنية - فقد يكون أمرا ضروريا أن نلقى نظرة عامة إلى فن الغناء المصرى القديم - ثم نشير إلى أنواع الشعر المنفى بالعربية التى أصبحت هى أساس النص الأدبى .

الغناء المصرى القديم

من المعروف أن عامة أهل مصر كانوا يستخدمون الأغنية ، من المهيد إلى اللحد ، فى مصر القديمة وبعض الآلات الموسيقية التى نشاعدها الآن فى ريف مصر ، ومناطق اللوبة ، وبعض وأحيات الصحيرات ، تذكرونا بالآلات الموسيقية المرسومة على جدران المعابد الفرونية . وكانت النصوص الأدبية والألحان لهذه الأغاني القديمة ، مرتبطة - إلى حد كبير - بشعائر المعتقدات الوثنية أو بالمصلى أو البيبي فى

طل تلك الحضارة • فلما انتشرت المسيحية ، حرمت المعتقدات الوثنية وأزالّت معابد أوزيريس وغيره من الالهة ، وكذلك حرمت ما كان يؤدي فيها من صلوات وابتهالات وأناشيد ، أو ما كان يجري بساحتها من رقصات وثنية وشعائر دينية لكن من العسير أن نتصور ، أن الألحان الاعتقادية القديمة قد درست دفعة واحدة • بل الأحرى أنها استمرت ، بقدر ما استمرت طرائق الحياة المصرية ، وعاداتها • وإن كانت قد تحصنت في أنواع من الفناء غير الديني • فلما جاء العرب إلى مصر ، وانتشرت فيها الثقافة واللغة الإسلامية العربية تراجع الفناء الكنسي في خط مواز لتراجع اللغات القبطية وانماكشها وكان للعرب تأثيرهم الكبير أيضا ، فيما نشأ من علاقات بين الموسيقى والفناء العربي والموسيقى والفناء المصري •

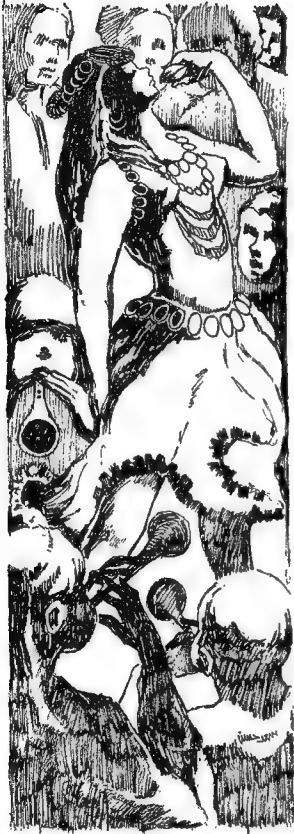
وقد قيل كثيرا - خاصة فيما كتب المستشرقون والرحالة الأجانب - أن العرب لم يعرفوا الموسيقى إلا بعد أن أخذوها من الفرس وترجموها بعض مراجعها عن الاغريق •

وهذا الرأي يجانب الصواب خاصة فيما يتصل بالأغنية الشعبية فهناك شواهد مختلفة على أن العرب قبل الإسلام وبعدة كانت لهم أغانيهم الشعبية الكثيرة كالحداد وأغاني البناء والحرب وأغاني الأطفال ، ومؤلف كتاب «الأغاني» يقول لنا أن الموسيقى والفناء كانا مع العرب من ترنيمة المهد إلى مرثاة اللحد •

وفي المراحل المبكرة من تلك الفترة ، كانت الألحان في نغمة واحدة ، وكانت الألحان الموسيقية لليقاق مثل الطبل والدف ، أو كانت للنفخ مثل المزمار ، أو كانت آلة وترية كالعود ذي التجويف الخشبي •

ولعل كتاب «الموسيقى المصرية» للاستاذ هـ • ج فاوهر يعطى تفصيلا كثيرا ، يؤكد فضل الأصول الغربية ، في تلك المرحلة •

ولما اتسع نطاق الدولة العربية ، واستقرت دعائمها ، أصبح من الممكن لنماذج الفنون المرتفعة والدارجة ، أن ترحل وتهاجر من مكان إلى مكان ، وأصبح ممكنا كذلك أن تؤدي المخالطة ،



وأسست عاب الثقافات الأخرى - إلى ازدهار الموسيقى والغناء ، ونشوء أنواع جديدة لم تكن معروفة من قبل .

على أن مصر ، كانت - بحكم موقعها ورسوخ حياتها - ملتقى هذه الفنون ، وفيها استكملت بعض فنون الغناء كيائها ، وبلغت غايتها ، كفن الموال والقصص الغنائي الملحمي ، والتواشيح الدينية وغيرها .

وبعد قرون ، من استقرار هذه الفنون ، لم نزل نجد في الأغاني الفلكلورية المصرية ، ما يذكرنا بتعدد جوانب التراث المصري ، وإبعاده ، ففيها ما قد نرده إلى بدايات أغاني العمل الزراعي ، وفيها ما قد يشبه أغاني البطولات القبلية العربية ، وفيها ما يذكرنا بأغاني مناطق أخرى في شمال إفريقيا والسودان ، وفيها ما يذكرنا بأغاني مناطق شرق البحر الأبيض المتوسط .

وقد لاحظ الدكتور **دوبرت لاهمان** في بحثه عن الموسيقى الشعبية في الصين « أن موسيقى فلاحي مصر العليا تنحج في أحيان غير قليلة إلى الموسيقى المغربية في أيقاعها وتكوينها اللحني » ويشير **لاهمان** كذلك إلى أن هنالك تشابها في التكوين اللحني بين أغاني شبه جزيرة سيناء وغزة وفلسطين العربية .

وإذا كانت التكوينات اللحنية ، تذكرنا بإبعاد بيئية وجغرافية بذاتها ، فإن الآلات الموسيقية تذكرنا بإبعاد تاريخية هامة قالة الناي - مثلا - يمكن أرجاع تاريخها إلى مرحلة ما قبل الأسر في مصر القديمة وقد عثر على نقوش أثرية لذلك العهد تصور ابن آوى وهو يعزف على الناي .

وبالطبع استحدثت تغييرات في تلك الآلة ، فاختلعت عما كانت عليه في البداية ، إذ فتح طرفاها ، وأضيفت قصبة ثانية إلى القصبة الأولى ، وأصبحت فتحاتها ست فتحات أمامية وفتحة من الخلف أما الأروال فآلة مصرية قديمة والأروال الصعيدي الآن ، زمارة مزدوجة ، تتألف من قصبتين متجاورتين - أحدهما على جانبها ثقب لأداء اللحن ، والأخرى ليس بها ثقب وهي لمصاحبة اللحن بصوت ثابت . وقد يضاف إلى القصبة الرئيسية قصبات مساعدة ، بقصد زيادة حدة الصوت أو زيادة غلظته .

وكذلك فالزمار الصعيدي المخروطي المصنوع من الخشب ، له أصل فرعوني .

وبعض الآلات الوترية - في النوبة - يرجع رجوعا إلى الأصول الفرعونية إما آلات الإيقاع ، فمنها ما هو قديم كما ذكرنا ، ومنها الطيلة الأسطوانية ذات السطحين المتقاربين التي قد نراها ونسمعها في بعض مناطق السويس وسيناء ، ثم نجدها في بعض أنحاء الجزيرة العربية .

ودراسة الآلة الموسيقية الشعبية ، هي جزء أساسي في دراسة فن الاعنية ، لأن ما يعطيه هذه الآلات ، هو الإطار ، الذي يدور فيه اللحن

ومن هنا ، سيهتم بعض أساتذة معهد الفولكلور الروماني - مثلا - بدراسة الآلة الموسيقية ، مادتها ومعطياتها ، وطريقة استعمالها .

وقد لوحظ أن الصفة الغالبة للمؤلفة للحنية لهذه الأغاني ، أنها مركبة تركيبا بسيطا ، من جملة موسيقية تتكرر بدايتها أو مع تحريف قليل .

لكن التسجيلات التي طبعتها وزارة الثقافة لمجموعة من الأغاني الصعيدية ، تقدم نماذج قليلة ، لأغان مركبة تركيبا أعقد مما سبق ، حتى أننا نسمع أصواتا متفرقة تؤدي معا ، وبطرق مختلفة ، نفس الجمل الموسيقية ، فالغنى الفرد ، يواكبه أداء مثنيتين فرديين ، ثم يضم هذا الأداء بقفل من مجموعة المنشدين .

ومع ذلك ، فما يزال تدوين اللحن الشعبي وتحليله ، ودراسته ، في حيز البذرة البسيطة الأولى .

ولم تسفر المحاولات التي تمت حتى الآن ، عن آراء علمية واضحة ، ومدمعة بالوثائق الصوتية المجموعة من الميدان .

والى أن يتفرغ لدراسة الموسيقى الشعبية باحثون متخصصون ، مزودون بعلوم الموسيقى الشرقية ، وعلوم علوم الموسيقى عامة ، ويعلم الفلكلور على نحو خاص ، وقادرون على أن يتلقوا النصوص من منشديها ومؤديها ، ويطبقوا عليها المناهج المستخدمة في مراكز دراسة الموسيقى الفلكلورية في البلاد الأوروبية والأمريكية ، ما لم

يحدث هذا فيسبب النظر الى هذه الموسيقى مشوبا بالغموض والحنس .

ومن هنا تأتي أهمية القرار الذي اتخذته المؤتمر الثاني للموسيقى العربية الذي انعقد في مدينة فاس بالمغرب حين أوصى الجامعة العربية بأن تنشئ مجمعا علميا للموسيقى العربية والشعبية.

والحق أنه فيما خلا بعض الدراسات التي قام بها المستشرقون أو نفر قليل من المصريين على الآلات واللحن الموسيقية الشعبية فإن هذا الميدان ، قد ظل بكرة تماما . بل إن تدوين اللحن الشعبي - قد استعصى حتى الآن على الذين يعرفون الموسيقى العربية المثقفة وسبب ذلك فيما أظن أن الأداء الشعبي ، بما فيه من تشاز أو قصور لحني له خصائصه وسماته التي ينبغي أن تشتق منها قواعد ضبطها وقياسها ، شأنها في ذلك شأن الشعر الشعبي ، الذي قد لا يستقيم أحيانا مع قواعد العروض ، في حين أنه يشتمل على خصائصه الدالية ، التي تستحق استنباط القواعد المتعلقة به من دراسة وتحليل مجموعاته .

ولا يفوتنا ، أن نشير الى أهمية طرائق نطق اللهجات وتأثيرها في أداء اللحن أو الشعر . فقد تموض بعض حركاتها الصوتية ، ما يبدو « فحنا » أو « نشازا » أو « كسرا » في العروض .

وينبغي لنسنا ، أن نعرض الآن ، للاغنية الفلكلورية من حيث وظائفها .

وظيفة الأغاني الشعبية

فنحن نزعم أن الفن الشعبي (الفلكلوري) بعامه ، يقصد الى تحقيق غاية أو وظيفة وأن ذلك سمة من سماته لا نستطيع اغفالها .

أما الاغاني الفلكلورية فتقصد الى تحقيق واحدة أو أكثر من الغايات أو الوظائف التالية :

أنا تحقق غاية أخلاقية أو سلوكية أو تعليمية أو هي تؤدي وظيفة تدريبية لاستيعاب العادة أو التقليد أو لاكتساب قدرة ذهنية أو جسمية أو هي تحقق متعة فنية لأن يؤديها ويستمتع اليها .

أو هي تقوم بدور مساعد لفن آخر كفن الرقص أو التمثيل أو هي تكتنز قسدا من الوثائق التاريخية ، كما ينشئها خيال العامة ويبثونها تجار بهم .

أو هي تقوم بدور الإرشاد ، والتنبيه خاصة أغاني العمل .

الانموذج والصور المختلفة

وإذا كانت مشكلة « النمط » أو « الانموذج الأصلي » و « صوره المستحدثة » والمختلفة قد شغلت الذين يدرسون الحكايات وقصص الخرافات الشعبية وما إليها فإنها تشغل الذين يدرسون الاغنية الفلكلورية أيضا .

وقد ذهب فريق من دارسي الحكايات الى القول بأن أقدم نص معروف للحكاية هو الذي ينبغي أن نعتبره النمط الأصلي وأن النصوص الشفاهية جميعا ، هي متدهم النصوص المستحدثة . وحجتهم في ذلك ، أننا نعتد تاريخ النص المعروف ولا نملك تاريخا للنصوص الشفاهية .

وهكذا ، فالاستدلال على القدم ، يعتمد على براهين سلبية خلاصتها أنه من المتعذر إثبات تاريخ النص الشفاهي .

فإذا انتقلنا الى مجال الاغنية الفلكلورية كانت المشكلة أكثر تعقيدا . . . فمن النادر للغاية . بل مما هو في حكم العدم ، أن نجد نصوصا قديمة مدونة لأغاني الزواج والميلاد والختان وليلة الحناء وزيارة الأضرحة ، وما إليها .

وكل ما يمكن أن نعثر عليه هو اشارات جد نادرة وجد متفرقة من الأهازيج التي كان العامة يؤلفونها ويرقصون عليها ، في بعض المناسبات - وهي في تلك الحسالة ، ليست نصوصا كاملة .

وباستثناء « خيال الظل » لا نكاد نفع على أصول تاريخية بعيدة ، مدونة بالكتابة ، منذ أن أنبتت المصرية ولهجاتها ، مانسميه الآن بالأغاني التي تصاحب دورة الحياة .



المدرسة الأدبية في تفسير النصوص

جميعها ونشرها علماء الآثار او المستشرقون او بعض المصريين ، في القرن الماضي وهذا القرن .

وقد يفلب عليها انها التقطت من أفواه محترفي الانشاد والغناء في القاهرة والمدن . وباستثناء كتاب « اضافة الى دراسته الاغنية الشعبية في مصر » لمافريس ، فإن المراجع الأخرى ، لم تنبع من الاحاطة بعالم الفلكلور ومناهجه .

أما مافريس ، فبينما في مقدمة كتبه الى التزامه بتلقي النص من أفواه العامة ، في منطقة دمنهور وما حولها .

وأما كتاب ما سبيرو المعروف بـ « أغصان مجموعة من الصعيد الاعلى » فقد جمعها من خلال مساعديه ومن أفواه عمال الآثار وهي في مجموعها حصيلة أصيلة ، وإن لم يزعم صاحبها سـ كما فعل مافريس - انه يحيط بعلم الانسان الثقافي أو الفلكلور .

وبالنسبة : سنجد صفحات او فصولا متفرقة فيما صدر في القرن الماضي لا يجدر اصالتها - ومثال ذلك ما كتبه فيلو تيو بعنوان « أغان ورقصات جنازية - ابتاعات النث » وأما كتاب

وعلى ذلك ، والى أن يكشف البحث عن مثل تلك النصوص القديمة المدونة ، فنحن عاجزون عن الاخذ بوجهة نظر المدرسة الادبية في تفسير النصوص . ونعني بها ، تلك المدرسة ، التي تقسم النصوص ، الى نصوص تم ونصوص مستحدثة ، ثم يقارن بينها وقد نستخلص منها نتائج ذات قيمة ودلالة بالنسبة لتطور العلاقات اللغوية واساليب انشاء الأدب الشعبي .

وهكذا يكون من التصف ان ننسب الى عهده الفاطميين أو الى ايام خمارويه مثلا بعض الاغاني الفلكلورية التي نلقها الآن في مناسبات رمضان أو في مناسبات الزواج .

فمثل ذلك الظن ، يفتقر الى الاستناد الى نص مكتوب يرجع تاريخه الى تلك العصور . وهو أمر لا يقوم عليه دليل .

وهكذا يكون أغلب ما بأيدينا الآن أغصان

بوربان وهو « أغاني شعبية غربية بلهجة القاهرة »
والصادر عام ١٨٩٣ فمزيج من الأشعار والأغاني
ليس له قيمة فنية خاصة .

ومع بداية هذا القرن ، ظهرت كتب ذات هدف
تجاري عن الأغاني الشعبية ، وقد تفيدنا
مراجعتها في أن نعرف - عند المقارنة - تأثير الأغاني
الشعبية في الأغاني الفلكلورية أو العكس ، ذلك
التأثير الذي يوصف بأنه تأثير متبادل بين النص
ذي القيمة المادية والنص الدارج الذي يقصد إلى
تحقيق وظيفة ، ليست هي بالضرورة ، غاية
أدبية خالصة .

وبعد ذلك ، تأتي المجموعات التي ألفها
باحثون مصريون في السنوات الأخيرة ، وهي
أفضل من حيث استقائها والحرص على تسجيلها
صوتيا وكتابتها ثم كتابة ملاحظات وصفية عنها
وعن مؤديها وطرائق أدائها ، وعن الآلات
الموسيقية المصاحبة وطريقة العزف عليها .

نماذج من الأغاني

وقد يكون أمرا لازما أن نضع أمامنا بعض
نماذج الأغاني الفلكلورية الخاصة بالزواج
- مثلا - ونرى في نصوصها الشعرية ومناسبات
أدائها ، ما يذكّرنا بالعادات و « قيم » السلوك
والإخلاق الخ .

من المتفق عليه - بشكل عام - أن ماثورات
الزواج تؤكد « قيمة » الزواج ، باعتبار أن
الأسرة هي اللبنة الأساسية في المجتمع .

ولكن التأكيد بزواج البنات ، « قيمة » أخرى
أساسية وذلك - فيما تقول الأغاني والأقوال
السائرة - حفاظا على شرفها والشرف هنا ،
لا يتصل بحسب القيمة الأخلاقية أو الروحية ،
بل هو يتصل بالبركة - أو قل الحصوبة -
كقيمة .

وإذا كان تأكيد الزواج وتأكيد التبرك به
بالنسبة للبنات ، هما عنصران واضعان ، فهناك
تأكيد قيمة الزواج من داخل الأسرة ، أو العنصرية
أو من داخل القرية أو البيئة .

وهناك كذلك ، التطلع إلى الاستقرار والراحة

الذين ينبغي أن تتوافر لهما شروطهما ، فالمرء
- ليس فقط جزءا جوهريا من مراسم الزواج -
بل هو كذلك أعلاء لقيمة العقد الذي يتم بين
الرجل والمرأة .

والمناسبة في طلب المهر من المعاني التي تدور
حولها أغاني الخطبة وزفة الهدايا المتبادلة
والزواج .

ونحن نسمع حتى الآن في أغاني الصعيد
الأوسط ، تحييدا للمقالة في المهر ، بحيث
يبيع هذا الزوج جملة ويشترى بشفته دهانا لشعر
رأس الزوجة ، ويدفع مهرها ما تى جنيه
« يعدها عدا » أمام الناس الخ .

ومع أن الزواج من الداخل هو المفضل ، إلا
أن لدينا أغاني غير قليلة ، تفضل الزواج من
الغري ولو كان غريبا ، فثمة أغنية صعيدية
تقسم فيها الفتاة بالا تتزوج السقاء لانه يشقى
بنقل الماء ، والا تتزوج من جامع « زبل الحمام »
لأنه يصيحها بالنداء عليه ، والا تتزوج من
النجار ، لأنه يقاس كثيرا من حصل أدوات
عمله .

واذن فهي تقسم قائلة :

وحياة أبوي ودرار أبوي لناخذ الشبعان .
يصبح يجول يصبح يجول :
فتى فطير بدهان .

وفي أغاني قرى الصعيد الأوسط نسمع :

روح يا عابد ما انت قد شراها
وحياة أبويا قدها وأسواها

واضرب بسيفي ولو أموت حداثا

وقد تقع مثل هذه الأغنية ، تحت التقسيم
الذي يقول به علماء تاريخ الزواج ، فيزعمون
أنها شاهد على ما يسمونه « الزواج بالشرء » .

لكن أغاني الزواج ، تكاد تكون وفائق
لعاداته ، فهي تشير إلى الهدايا وأنواعها ، وإلى
موكب زفة العروس من بيت أهلها ، وزيارة
العروس لضريح الولي في القسرية الخ . ثم إذا
كانت ليلة العناء ، سمعنا أغاني خاصة بهذه
المناسبة - بعضها جمعه مركز سروس الليان -
ويؤلف من حوار دقيق بين بائع العناء والعروس .

كما أن هناك بعض الأغاني - الأحداث غمرا بالثقائد - تفسر الى الرسوم التي ينبغي ان تنقش على الخوام والدبل .

وأما في الصعيد ، فلا تغفل أغاني الحناء عن الإشارة الى قوة « عصبية » العروس . وهذه احداها تقول :

ياصفرة يا حبة اللولية
ليها أيادي والعيون عسليه
ليها أيادي الحنة تحل فيها
وليها غمايم في البلاد مسمية



ياصفرة يا حبة المرجانة
ليها أيادي والعيون نسانية
ليها أيادي الحنة تحل فيها
وليها غمايم في البلاد عظماة

ومن البداية الاولى للزواج ، تؤكد أغانيه الارتباط بين الخصوبة وبينه فتحن نسج في الصعيد :

آه يانا يانا

من بديع الحسن يانا

الاسمر شايف كيفه معنا

الاسمر هايتجوز عليا

ان كان عينه في الخليفة

أخلف له فاطمه ووليفة

وان كان عينه في الاسامي

اسمى له زكى وزكية

آه يانا يانا

من بديع الحسن يانا

وفي مثل الاغاني السابقة ، تعتبر اشاراتها ، الى « قيم » العادات والتقاليد ، هي عنصرها الاول اما الاغاني المساعدة لفن من الفنون الاخرى . كاغاني الرقص - مثلا - فوظيفتها ، أن تؤدي الى أن تتم للحركة الجسمية فعاليتها .

وفي حالة المجرودات البدوية التي تصاحب رقصة الحجالة المنتشرة في الصحراء الغربية سنلاحظ أن انشاد هذه المجرودات - بل معانيها - ترتبط بتحريك مجموعة الراقصين وادائهم .

فالراقصة الفرد ، التي تقود الرقصة ، يقابلها في صف الرجال المنتظم على شكل هلال ، منشدون أفرادا ، يجيهم الكورس . وعند تغير التشكيل ، أو الجملة الراقصة من الراقصة الفرد ، يتغير إيقاع الانشاد ، فيسرع أو يبطئ . حسب طبيعة الحركة التي تؤدي - وفي كل حال ، تستمر المجرودة ، استمرار الرقص - وهو الذي قد يستغرق ساعات كاملة .

وذكرنا هذا بتكوين أغاني العمل وتكوين الحانها ، فهي موضوع لتصاحب الحركة الجسمية المطلوبة ، ويتحكم في نظمها والقائما نوع هذه الحركة الجسمية ذاتها .

وبعض أغاني اللعب ، لها نفس الطابع اذ هي تصحب حركة اللعب .

ومن الدراسات التي نشرت عن أغاني ورقص البيئات المصرية في شبه الجزيرة كدراسة ساجات عنها في حضرموت أو دراسات مركز الفنون الشعبية بالكويت ، أو مانشرته مجلة التراث الشعبي في العراق ، وغير ذلك من الكتابات التي أخذت تتوالى في شرق العالم العربي وغربه خلال الفترة الاخيرة - نستطيع - بل ينبغي لنا - أن نجد المفتاح الذي يقودنا الى أن تكون « قصورا » صحيحا لفنون الغناء والرقص وغيرهما ، في هذه الرقعة الواسعة من العالم التي تعيش على ثقافة شعبية خاصة لها طابعها القومي . ولها جوانبها المحلية . والى أن يتم « مسح » قدر كاف من الاغاني الفلكلورية ومن الرقصات والألعاب ، وفنون التمثيل والتمساح القصص والفناء الديني ، في البيئات المختلفة ، فسيظل الهدف المقدم لكل متطلع الى دراسة هذه الاغاني هو القيام بعملية الجمع من الميادين - طبقا للاصول المربعة - والتي استقرت عليها مراكز الاغاني والموسيقى الشعبية في أوروبا وأمريكا .

وبغير هذا ، سيظل الحديث دائرا من باب الرؤية الادبية أو من باب رؤية العلوم الاجتماعية .

وقد يكون ذلك منطق الأشياء في البداية ، لكن علم الفلكلور الذي نشأ في ظل عصر التخصص ، في حاجة أيضا الى أن ينطبق عليه روح التخصص في كل ميدان من ميادينه .
« وشدي صالح »



ہمایاں انگلستان

والثِّرَاثُ
الشَّعْبِي
الْفَلَسْطِينِي

بقام: الذكورة نبيه إله إبراهيم



دولت الباحثة مادتها باللغة العربية التي تعلمتها
في أثناء إقامتها الطويلة في فلسطين .

وقد تخصصت الدكتورة هيلما في دراستها
الجسامية في دراسة التربة وعلم النفس كما
تخصصت في دراسة مشكلات الطفل النفسية .
وبعد ذلك درست علم الانثروبولوجيا الاجتماعية
في كل من برلين وليفزج ولندن . وهي تجميد
لذلك اللغات الانجليزية والمانية كما تجميد
الفرنسية والسويدية .

وتحكي السيدة هيلما عن الظروف التي دفعتها
الى اختيار فلسطين بصفة خاصة لكي تكون مجالا
لدراساتها الميدانية . فتحكي أنها عكثت زمنا على
دراسة الانجيل والثورة . وقد اجتذبتها أكثر ما
اجتذبتها في هذه الكتب الدينية بسحر المكان الذي
نزلت فيه هذه الكتب أي سحر بلاد فلسطين .
وارتسمت في ذهنها صور جذابة من الشرق ولدت
في نفسها الشغف البسالم للتعرف على مزيد من

في أنشاء زيارتي لفنلندا في أغسطس عام
١٩٦٧ ، أتيسحت لي فرصة التعرف على باحثة
انثروبولوجية في السبعين من عمرها . ولم يتح
المختصون لي فرصة مقابلة هذه الباحثة لأن أبحاثها
الاجتماعية تتصل بالدراسات الفولكلورية عن
قرب فحسب، ولكن لأن الدكتورة هيلما أجرت انكسست
قد قامت بدراسات ميدانية واسعة في منطقة الشرق
الامسط وفي فلسطين بصفة خاصة وذلك قبل
قيام دولة اسرائيل . وقد تفضلت الباحثة شاكرة
بأن قدمت لي أهم أبحاثها في هذا المجال ،
واعترضت عن عدم تمكنها من اهدائي سائر أبحاثها
لنفسها . ثم قامت الدكتورة هيلما بعد ذلك
لتطلمي على مكتبها الخاصة وما تحتوي عليه من
مادة التراث الشعبي التي جمعتها في أثناء إقامتها
في فلسطين منذ عام ١٩٢٥ ، فاذا بي أمام
بطاقات لا حصر لمدتها قد دون عليها مادة هائلة
في شتى جوانب حياة الشعب الفلسطيني . وقد

حياة الشعب في الشرق الأوسط ، فعكست على قراءة ألف ليلة وليلة بقصد الربط بين حياة الشعب العربي في ألف ليلة وليلة وحياة الشعب في الكتب السماوية ، ثم اتسعت دائرة اطلاعها في هذا المجال فأخذت تقرأ الكتب والأبحاث الفولكلورية والاجتماعية التي اتخذت من بعض البلاد العربية موضوعاً لها ، فقرأت كتاب **لين** عن الحياة المصرية الحديثة واهتمت بقراءة كتاب **كال** شهيدت عن « الحكايات الشعبية في فلسطين » ، كما استرعى نظرها كتاب **ليون هارود باور** عن « الحياة الشعبية في بلاد الانجيل » وبالمثل كتاب **بوجشتراسر** عن « أغاني رمضان في القاهرة » .

وقد استرعى نظر الباحثة أن كل أو جل ما ألفه الغربيون عن حياة الشعب الفلسطيني يهدف إلى الربط بين الحياة الشعبية في فلسطين ، وتلك التي صدرت في العهد القديم ، سواء فيما يختص بالتقاليد والعادات أو فيما يختص بصورة المرأة أو بالعلاقات العائلية إلى غير ذلك . ولم تكن قضية اليهود في ذلك الوقت بمنأى عن أذهان المفكرين والباحثين . وربما استرعى نظرنا كيف أن تصور الباحثة للقضية في هذا الوقت المبكر إنما ينطبق تماماً على الشكل الذي اتخذته القضية اليوم . ورائت الباحثة ببعد نظرها كيف أن بعض الأبحاث التي قرأتها تهدف إلى التمهيد لقضية اليهود والدعوة لها ، عن طريق الربط بين فلسطين كما تصور في العهد القديم وفلسطين الحاضرة ، وذلك بهدف بيان العلاقة الوثيقة بين اليهود وفلسطين . وهنا رأت الباحثة ضرورة القيام بأبحاث ميدانية في فلسطين تمتد إلى جذور شعبها العربي حتى تبطل دعوى هؤلاء الكتاب من ناحية وحتى تسجل في التاريخ استقلال الشعب العربي الفلسطيني في عاداته وتقاليده وأشكال تعبيره عن أي شعب آخر من ناحية أخرى . فإذا ما استوطن اليهود أرض فلسطين على الرغم من اعتراضات العرب القوية التي لمستها آنذاك ، فإنها — كما تقول — تكون قد أسهمت في القاء الضوء على شعب فلسطين الأصلي انصافاً للحق ووضعاً للأمور في نصائبها . وهنا يحق لي أن أدون نص الباحثة كما ذكرته في أحد كتبها عن « الزواج في القرى الفلسطينية » . تقول الباحثة : « إن المادة التي تتصل بهذا الموضوع وفيرة للغاية بحيث تتيج للباحث خوض ميدان واسع من البحث . وإذا ما قرأنا كتاب **فريزو** عن « الفولكلور في العهد القديم » ، فإننا نجد أنفسنا أمام نماذج من الفولكلور الذي يتصل بالأرض المقدسة بطبيعة الحال . ولكننا



فلسطين لأول مرة عام ١٩٢٥ بقصد دراسة موضوع محدد وهو مقارنة بين حياة المرأة الفلسطينية في هذا العصر وحياتها كما تنعكس في الكتب الدينية . ولكنها أدركت بعد أن عاشت بعض الوقت في فلسطين ، انه من المستحيل دراسة ظاهرة اجتماعية مفردة ، وإنما ينبغي مراقبة هذه الظاهرة في ارتباطاتها العضوية . ولكي يدرس التفاعل بين هذه الظاهرة وتلك الارتباطات العضوية ، ينبغي أن يدرس المجتمع بوصفه كلا . ومن الأفضل للدارس في هذه الحالة - كما تقول - أن يعمق بحثه الميداني في منطقة جغرافية محددة . ومن ثم فقد شابت الباحثة أن تركز بحثها حول الحياة اليومية والصادات المرتبطة بها في القرى الفلسطينية واختارت قرية أرتاس لكي تكون مستقرا لها .

وهكذا بدأت الدكتور هيلما تجمع ماداتها . ولما أرادت بعد ذلك تصنيفها بقصد دراستها وجدت أنه من المستحيل تخصيص عمل علمي واحد حول هذه المواد . ولهذا فقد خصصت بحثا يقع في مجلدين حول الزواج استعرضت فيه التطور التاريخي لحياة القرية العربية في فلسطين، كما استعرضت فيه بنيتها الاجتماعية التي تعد أساسا لكل دراسة فولكلورية أو اجتماعية . ثم نشرت بعد ذلك بحثا يقع في مجلدين حول الاطفال العرب في القرى الفلسطينية . وتقول الكاتبة ان هذا الكتاب الثاني من الممكن ان يقرأ منفصلا عن كتابها الاول . ومن الممكن أيضا أن يعد امتدادا لبحثها الاول ، حيث أن الباحثين يتعرضان للدراسة جماعة من الناس تجمعهم وحدة واحدة ، كما أن كليهما يعتمد أساسا على تجاربها مع الحياة الشعبية العربية ومع عاداتها وتقاليدها التي لم تترك الباحثة جانباً منها الا وعاشت في جو من البحث العلمي الذي يعتمد على الملاحظة وطرح الأسئلة معا . وقد نشرت الباحثة كلا البحثين باللغة الانجليزية . أما إبحاثها الأخرى حصول المجتمع الفلسطيني فقد نشرتها باللغتين الفنلندية والسويدية .

وقد أدركت الباحثة في أثناء القيام بعملها الميداني أن معاشة الشعب والاندماج معه يقندان حقيقة إنسانية أكبر من تلك التي تصور في الكتب الأدبية . ذلك أن مركز الفرد في المجتمع ومسلكه نحوه يكشفان عن قوانين ومشكلات اجتماعية على جانب كبير من الأهمية . ان الجانب الشخصي للحياة الفردية ، كما تقول ، يكاد يتلاشى مع

نلاحظ في الوقت نفسه أن المؤلف الذي نجح في جمع مادة هائلة من آداب العالم بدقة وعناية ، لم يستمد من فلسطين نفسها الا القليل من المادة الفولكلورية الحية . وهنا تراه في كم أن دراسة هذه البلاد من الناحيتين الانتولوجية والفولكلورية لم تلق العناية الكافية من الباحثين . انني على يقين ، بل انني استطيع أن أقدم الدليل في بعض الأحيان على أن هذا الإهمال لا يرجع الى نقص في المادة الفولكلورية أو الى قلة النماذج ، وإنما مرجع هذا الى أن جمع مادة التراث الشعبي في أرض فلسطين قد أهمل عن عمد لأن الباحثين لم يحاولوا أن يجتنبوا أنفسهم التعرض لخطرين داخليين أحدهما التعوقين الأساسيين للدراسة الموضوعية السليمة . أما الخطر الاول والأكبر فهو يتصل بفكرة الأرض المقدسة ، وأنا أطلق عليه عبارة «الخطر الانجيلي» فمن الملاحظ أن موضوع الأرض المقدسة قد أغرى بعض الباحثين أن يمرضوا عادات شعب فلسطين وتقاليد ووجهة نظره في الحياة الحديثة التي يعيشها عرضاً خالياً من كل نقد بقصد اثبات أن حياة الشعب الفلسطيني بكافة جوانبها ليست سوى استمرار لحياة الشعب في الأرض المقدسة كما هي مصورة في الأناجيل وخاصة في العهد القديم . فكتيرا ما حاول الباحثون وضع الجسر الذي يربط بين كلتا الحياتين من خلال الربط بين حياة الشعب الفلسطيني المعاصر ، ونصوص من العهد القديم . حقا أننا لا ننكر الصلة بينهما من حيث أن كلتا الحياتين ترتبط بطبيعة الأرض المقدسة ، ولكن هذا لا يعد مبررا كافيا لأن يدلع الباحثين الى اغفال حقيقة جوهرية وهي أن للشعب العربي الذي يمثل سكان فلسطين الأصليين هو موضوع الدراسة وليس اليهود . كما أنه ليس مبررا لأن يدفعهم الى اغفال حقيقة من الزمن تقرب من ألفي عام وأكثر تفصل بين سكان فلسطين الأصليين واليهود الذين وفدوا إليها بعد ذلك ، وهي حلقة من التاريخ لا يمكن أن تفسر بمجرد فكرة « الشرق الذي لا يتزعزع » . وإذا كانت النصوص التي أشرت إليها في الانجيل قليلة للغاية ، فربما يرجع ذلك الى خوفى البالغ من أن امزج بين شعب وشعب . وأما الخطر الثاني الذي لم يحاول بعض الباحثين تجنبه فهو وضع الخصوصيات في الدراسات الشعبية موضع العموميات . هذا فضلا على أن كثيرا من الباحثين لم يحرصوا على تدوين أقوال الراوة ، كما لم يحرصوا على ذكر المكان الذي جمعت منه المادة . ثم تحكى السيدة الدكتورة هيلما أنها رحلت الى

الفلسطينية ، فأبرزت بذلك خصائص الشعب
العرض المنظم للحياة الحضارية للشعب من
الشعوب . ومع ذلك فإن مسلك الفرد ازاء الحياة
الحضارية التي يعيشها أمر يهم الباحث جدبا .
ولهذا فقد حرصت الباحثة على تصوير الجانب
الفردى الى جانب تصوير القواعد والعادات
العامّة .

وإذا كانت الباحثة قد اختارت القرى
الفلسطينية وعلى رأسها قرية أرتاس التي تقع على
مشارف الصحراء الفلسطينية، لكي تكون موضوع
دراستها ، فإن هذا لم يحل دون زياراتها المتكررة
لأورشليم وحيفا ونابلس وغير ذلك من البلاد
الفلسطينية ، بل إنها زارت مصر مرتين . ومن
وجهة نظرها فإن مصر تعد البلد العربي الذي
نشأت فيه الحضارات ، ومنه انتشرت الى البلاد
العربية الأخرى . وهي تشير في هذا الصدد الى
نظرية الاستاذ **اليوت سميت** التي تقول ان
الحضارات قد انتشرت مرة واحدة ، وأن الوطن
الأصلي لكل تجارب الحضارات الانسانية هو
مصر . ومنها انتشرت الحضارات في سائر ربوع
العالم . وقد حاولت الباحثة بالفعل أن تؤيد هذه
النظرية بشواهد من تجاربها مع الحياة
الفلسطينية .

وفي عام ١٩٣٧ وقبل أن تخرج الباحثة بابحاثها
الى العالم ، سافرت الى إنجلترا بقصد الاطلاع على
ماطرأ على الدراسات الانثروبولوجية والفولكلورية
من تطور . وكان المنهج الوظيفي قد نشأ وازدهر
في هذا الوقت على يد المسالين **مالنيوكسكي**
ورادكليف براون . ولم تكن الباحثة قد سمعت
عن هذا المنهج من قبل . ولقد كانت مفاجأة لها
إن ترى أساتذتها الذين درست عليهم من قبل
يصطنعون منهجا جديدا للدراسات الشعبية
والاجتماعية . وسرعان ما عكفت الباحثة على دراسة
المنهج الجديد واستوعبته ووجدت فيه ما يحقق
طموحها في الكتابة والبحث . وقد استطاعت بعد
ذلك بالفعل أن تنطبق هذا المنهج الوظيفي تطبيقا
علميا كاملا كما ستوضح ذلك في أثناء عرضنا
لمنهجها في البحث .

ونود أن نسوق أولا بعض الآراء النقدية التي
نشرت حول أبحاثها آنذاك . فقد كتب الاستاذ
المستشرق **إنيوكيتمان** عن كتاب «الزواج في القرى
الفلسطينية» في مجلة الدراسات السامية يقول:
« لم يسبق أن ظهر كتاب في الدراسات الشعبية
والاجتماعية على هذا النحو » . فقد تعرضت
الباحثة لأدق تفاصيل الحياة الشعبية

الفلسطيني الاصيل من جميع زواياها » .
كما كتب هنري سمور في مجلة المجتمع الشرقي
الامريكية يقول عن الكتاب السالف كذلك : « ان
الكتاب يعد نموذجا للدراسات الانثوجرافية
والفولكلورية التي ينبغي لكل باحث فيها أن يهتدى
به » . وكتب **ماديسون** يتنل في المجلة الامريكية
للدراستات النفسية حول كتابها « الاطفال العرب
في فلسطين » يقول : « انها دراسة واعية في
أحوال الطفل قبل ميلاده وفي طفولته ، سبقتها
رحلة طويلة في سبيل فهم المشكلات الاساسية
في حياة الشعب الفلسطيني ، وفي سبيل تمثيل
البنية الاجتماعية في علاقاتها المتعددة الجوانب » .

وقد بدأت الكاتبة بحثها عن الزواج بمقدمة
تعرض فيها بعض مشكلات العمل الميداني .
فذكرت أنها استفادت بوصفها امرأة من هذا
العمل الميداني استفادة جمة . فقد اتبعت لها
وبعد بضعة أيام من تجوالها ، قررت الباحثة
الحقائق الواقعية ، فانه يستطيع بذلك أن يكون
فرصة الاختلاط بالنساء الفلسطينيات اللاتي
يتعلقن في حرص بالغ بتقاليد المجتمع وعاداته
التي قد لا يكثر بها الرجال نتيجة ارتباطهم
بشغلهم خارج البيت ، وقد اقتصرت الباحثة بالمرآة
الفلسطينية اتصالا وثيقا الى درجة أنها كانت
تدخل البيوت دون حرج ، وتالك مع النساء ،
وتنام معهن في بعض الاحيان ثم أصبحت تعرف
بينهن « بالست حليلة » . وقد وجد هذا الاسم
ارتياحا وألفة بينهن ، لانه - كما تقول
الباحثة - يرتبط في ذاكرتهن بحليلة مرضعة
التي .

وبعد بضعة أيام من تجوالها ، قررت الباحثة
أن تترك جانبها تلك العموميات التي تعرفها عن
المجتمعات العربية بصفة عامة والتي سبق أن
تعلمتها من الكتب عن تعدد الزوجات وتقاليد
الخطبة والزواج ونظام الاسرة الى غير ذلك .
لأن الباحث اذا سلم بهذه العموميات بأداه ذى
بده ، فمن الممكن أن تصرفه عن دراسة الشعوب
النفسية وعن الغوص مع الجماعة في نظرتها
لمجتمعها . وإنما ينبغي على الباحث أن يستفهم
منهجي **الملاحظة** وطرح **الأسئلة الدقيقة** التي تتصل
بكل جانب من جوانب الحياة الشعبية . ف**الملاحظة**
وسيلة لدراسة السلوك النفسي للجماعة ،
والأسئلة وسيلة للحصول على مادة وفيرة في
التراث الشعبي فإذا تمكن الباحث من جمع كل
الحقائق الواقعية فانه يستطيع بذلك أن يكون
صورة كلية للمجتمع تتضح فيها كل التفاصيل

بأبعادها المختلفة • فالببحث إذن يتطلب المرونة
لا الجمود •

ومعرفة الظروف التاريخية التي شهدتها مكانا
تعد أساسا لدراسة المجتمع • ولهذا فقد بدأت
الباحثة تتعرف أولا على الأحداث التاريخية التي
عاشتها القرى الفلسطينية من خلال الرواية
الشفوية لا من خلال الكتب • واستطاعت الباحثة
بذلك أن تجمع تاريخ القبائل العربية في فلسطين
وعلاقة بعضها ببعض الآخر • وقد جرأ هذا
البحث إلى معرفة نظام الزواج • فدرست نظام
زواج «عطية الجورة» والزواج بأولاد العم وزواج
البدل • كما درست نظام المهر وطروف الطلاق
وعدد الأولاد من الذكور والإناث • وقد تمكنت
الباحثة - كما تقول - عن طريق مناقشتها مع
رواة تتنوع إلى خمسة أجيال ، إلى أن تصل إلى
حقائق هامة لم تكن لتتوصل إليها إلا من خلال
معايشة أهل القرية معايشة حقيقية • وفضلا عن
ذلك فإنها قد جمعت مادة طبيعية لا يشوبها
اقتراحات الباحثين • ولم تكن الباحثة تجمع
الحقائق الاجتماعية مجردة عن مشاعر الأفراد وعن
احساسهم بمصائرهم في ظل ظروفهم الاجتماعية •
والمشاعر الشعبية كما تعرف يعبر عنها الشعب
في أشكال تعبيره : أي في أمثاله وأغانيه
وحكاياته • ولم تكن الباحثة تهدف إلى جمع هذه
الأنواع الأدبية في حد ذاتها ، وإنما جمعت ما يتعلق
بموضوعاتها • والحكايات الشعبية التي تتصل
بهذه الموضوعات غالبا ما تنتمي إلى صنف معين
وهو حكايات الذكريات التي يحكيها الشعب
بوصفها حقائق حدثت في مجتمعهم وعاشوها أو
سمعوها عن غيرهم •

وقد أدرج الباحثون حديثا هذا الصنف من
الحكايات الشعبية في تصنيفهم العام للحكاية
الشعبية ، واهتموا به في دراساتهم من حيث أنه
يتصل اتصالا مباشرا بعبادات الناس وتقاليدهم
ونظمهم الاجتماعية ، ولأنه يرتبط بالسلوك
النفسى الجماعى والألسنة حفظه الشعب ورواه
بوصفه وقائع حدثت •

ونحاول الآن أن نستعرض مادة الكتاب الأول
عن الزواج في القرى الفلسطينية • وقد بدأت
الباحثة بدراسة نظام الزواج • وكانت قد سمعت
عن زواج «عطية الجورة» • فلما شامت أن تدرس
هذه الظاهرة ، تركت روايتها يشرحونها بأنفسهم
من خلال حكاياتهم • فقالت لها عليها إحدى رواياتها :
« ان محمد بن سمعان مثلا أنجب ابنة • فذهب
له أخوه أحمد يزوره وقال له : «مبارك العروسة» •
فرد عليه محمد قائلا : انها هدية لك وما يراها

جزا • فرد أحمد وقال : أنا قبلت وسأحضر لك
مقابل الجزا • فقال الحاضرون على التو : مبارك
عليها ونحن نشهد على ذلك • ثم ذهب الأخ إلى
السوق واشترى منديلا أو قطعة قميص ووضع
فيها قطعة نقود وسلمها لأخيه رمزا للمهر • فإذا
جاء للأب خطيب يطلب يد ابنته حينما تكبر ،
فانه يقول له : انها عطية الجورة ولا يمكنني أن
أرتكب خطأ • ان هناك شهودا على هذه الخطبة •
ثم تستمر عليها في روايتها فتحكى «ان اسماعيل
أحمد وافق على زواج ابنته حميدة في صيف عام

١٩٢٦ من على سالم بن محمد من قبيلة ربيعة ،
على الرغم من أنها كانت «عطية الجورة» لابن
أخيه • وفي يوم العرس أعلت الولائم في قبيلة
ربيعة ولم يمسجد حفل العرس أحد من قبيلة
اسماعيل • حتى البعد الذي هو في الوقت نفسه
جد العروس ، لم يذهب إلى الحفل • أما ابن الأخ
فقد ذهب مع جماعة من الرجال وأفسدوا الحفل •
وحتى اليوم لم يتم زواج حميدة من على سالم ،
لأنهم يخشون سطوة ابن الأخ من ناحية ولأنهم
اختلفوا على المهر من ناحية أخرى • فقد حدث أن
هاجر والد العريس إلى أمريكا • ومن هناك أرسل
لزوجته مالا وفيرا لتبتنى بيتا واسعا ، فبنت
البيت • وقد طلب والد العروس حجرة في البيت
مقابل مهر ابنته • ولكن والد العريس رفضت
وقالت : « بنات حوا أكتسار ، ها المسبحة يدما
تنفرت » ، وهي تشير إلى خطورة الموقف اذا أصر
الوالد على طلبه •

والأغنيات الشعبية شأنها شأن الحكايات
والأمثال تعين على تصور أبعاد المشكلة الاجتماعية
ومدى تأثيرها على السلوك الفردي ، فكيف الأسرة
القوى المترابط في القرى الفلسطينية كان يجعل
الأب هو المسئول عن اختيار زوج ابنته • وكان
المجتمع يعترف بهذا النظام ويحترمه • ولم تسع
الباحثة عن حادثة انتهك فيها هذا النظام بأن ابنة
تزوجت بمن تشاء من الرجال رغما عن إرادة
أبيها • ومع ذلك فقد دونت الباحثة أغنيات في
الحب كما دونت أمثالا تؤكد أن الحب الخفي كان
يلعب دوره في المجتمع الفلسطيني • ومثال هذا
تلك الأغنية التي تقول ••

أتمنتي لدار أبوها واعي
عند العشا تشده يا جبانى (١)
أتمنتي لدار أبوها كلب
عند العشا تشده يا عولقانى

(١) تعبير يطلق على اثنى خادم في البيت •

ومن الحسد استطرد الرواة مع باحثهم الى موضوع اللعنة التي قد تحل بالأطفال . وسبب من أسباب حلول اللعنة بالأطفال هو الحنث باليمن . وهنا أخذ الرواة بقصون عليها حكايات كثيرة عن اللعنة التي حلت بالكبار والصغار مما نتيجة الحلف كذباً . ومن عادة الشعب الفلسطيني إذا شاء أحدهم أن يحلف يميناً من شأنه أن يفصل في مسألة متنازع عليها ، أن يقصد مع قومه ساحة كنيسة القديس جورج التي كان يتبرك بها المسلمون . ولم يكن قسيس هذه الكنيسة يعترض على دخول المسلمين الكنيسة . ويختار المتنازعون عادة يوم الجمعة لتأدية هذا اليمين ، وذلك بعد أن يقوموا بتأدية صلاة الجمعة . فقد حدث أن عبد ربه عشتق زوجة أحد الرجال ، وتهامس الناس في القرية أن عبد ربه يخلو بهذه المرأة . وهنا نشب النزاع بين عبد ربه وقومه ، وقوم الزوج . وتدخل الناس لفرض النزاع وقرروا أن يحلف عبد ربه اليمين بأنه لم يتصل بهذه المرأة . وتقابل الجمعان في كنيسة القديس جورج يوم الجمعة قبل الصلاة . وبعد أن أدى الجميع فرض الصلاة ، قام عبد ربه وأمامه ابنه وقد وضع يده على كتفه ، ومن خلفه وقف أخوه وأولاده ، وهذا رمز إلى أن اللعنة قد تحل بأي فرد من أفراد الأسرة إذا ما حنث عبد ربه باليمين . وأدى عبده اليمين في صيغة معينة يحفظها أهل القرية . عندئذ هلل الجميع بأصوات عالية . وقد كان عبد ربه مذنباً بالفعل ، فاصيب هو وابنه بالعمى ، وتوفي أخوه ، وظل عبد ربه يبيع في أملاكه حتى أصبح لا يملك شيئاً .

وهكذا تطورت الباحثة من موضوع محدد وهو اللعنة التي قد تحل بالطفل الى موضوع كبير هو العقاب الفردي والعقاب الجماعي وأسس العدل التي يقوم عليها العقابان .

وفي مجال البحث الاجتماعي عن الوفيات بين الأطفال في سن مبكرة تطور الحديث عن الأعمار بصفة عامة ، فدونت الباحثة حكايات تبين مدى ادراك الشعب لفكرة الزمن . فقد مر شاب في العشرين من عمره بجمل وساله : كم من السنين تود أن يضاف الى عمرك الآن ؟ فاجابه : انني لا أرغب في مزيد من السنين فقد حملت كثيراً من الانقصال . وهالدا قد وهبتك عشرين عاماً من عمري . فأخذ الشاب العشرين عاماً من الجمل ومعه قوة العمل وعشيقته المتبسة القوية . فلما

وهكذا اينما تصفحنا الكتاب ، وجدنا أن الباحثة تبحث موضوع الزواج الفلسطيني من كل زاوية بحثاً اجتماعياً وفولكلورياً مما . فالتراث الشعبي له وظيفة اجتماعية ونفسية . وهذه الوظيفة لا تنفصل بحال من الأحوال عن البحث الاجتماعي ، كما لا يحق للبحث الاجتماعي أن يهملها .

خرقة زرقاء ضد الحسد

وهذا المنهج الوظيفي يعينه تستخدمه الباحثة أيضاً في بحثها عن الأطفال في بلاد فلسطين . وربما تصور القارئ لأول وهلة أو مشل هذا البحث الذي يقع في مجلدين كبيرين انهما هو بحث اجتماعي صرف . ولكن ما أن يتصفح الباحث كتابها حتى يجد نفسه أمام مادة فولكلورية وافرة فالبحت عن رعاية الطفل جرهما الى موضوع الحسد الذي تؤيده شواهد واقعية من حياة الناس ولم تدون الباحثة حكايات عن الحسد الذي يصيب الطفل وحده ، وإنما دونت حكايات أخرى تحكي عما يمكن أن يصيب الناس من تلف في ثروتهم بسبب الحسد ، فقد رويت لها روايات عن شخص بعينه اشتهر بأن عينه تعصيب الهدف دائماً . وكان الرجل يستمتع بهذه الموهبة ويستخدمها متى شاء . فقد حدث أن كان هذا الرجل يراقب قافلة بدت في الأفق البعيد . ثم قال لأصحابه انه سيصيب جملاً بعينه . فلما أقبلت القافلة علم الناس أن جملاً سليماً سقط وكسرت رجله واضطروا لذبحه . ومرة أخرى علم هذا الرجل أن جملاً سميناً كان على وشك الوصول محملاً بالخرات . وكان يجلس هذا الرجل في جيم من الرجال الذين كانوا يصفون مجاسن هذا الجمل فطلب منهم أن يرسموا له صورة الجمل في الرمال ليعرف ارتفاع سنمته . فلما فعلوا قال لهم : اذهبوا الآن لتأكلوا من لحم الجمل . وبعد لحظة جاءتهم الأنباء أن الجمل سقط وذبح على الفور . ولما كانت العين الزرقاء تعصيب أكثر من أي عين أخرى ، فإن الخرقة الزرقاء المل وبعد لحظة جاءتهم الأنباء أن الجمل سقط تستخدم تعصبة لحقد الأطفال . فكل طفل في القرى الفلسطينية يعلق هذه الخرقة الزرقاء لاعتقادهم الراسخ أنها تحمي الطفل من العين .



ترغب في التعرف على هذا مجرد الكشف عن موقف الشعب الفلسطيني ازاء مصيره ، ولكنها كانت تهدف بذلك الى إلقاء مزيد من الضوء على أبحاثها عن الأطفال الفلسطينيين . ففي فصل تحت عنوان « قيمة الطفل » ، تسجل الباحثة مدى اعتزاز الأسر والقبائل بأطفالها . وربما كان هذا شيئا طبيعيا ، ولكن اعتزاز الشعب الفلسطيني بأطفاله ليس مصدره العاطفة العائلية فحسب ، وإنما مصدره اعتزاز الشعب بكيانه . فالقبائل والأسر العربية تكون مجتمعاً متماسكا يكاد يكون مستقلا عن الحكومات التي كان الشعب ينظر إليها بوصفها قوة معادية غريبة . وفي ظل هذا الإحساس اعتز الشعب الفلسطيني بأولاده بوصفهم امتدادا لكيانه ووجوده . وفي ظل هذا الإحساس تعاطف الشعب مع الذين كانوا يطرحون في السجون ولا يجدون فيه حتى أودهم . ولهذا فقد نشأت بين الشعب عادة « نذر المحابس » ، فقد كانوا يندرون - اذا رغبوا في تحقيق أمر من الأمور - أن يقدموا طعاما للمسجونين .

بلغ الرجل الأربعين من عمره من بحمار فسأله : حتى متى تود أن تعيش ؟ فأجاب الحمار بأنه لا يود أن يعيش أكثر من ذلك ، ومنحه عشرين عاما من عمره . فأخذ الرجل العشرين عاما من الحمار معها خصائص الحمار . فلم يعد يحمل الاثقال في متعة ، وإنما بدت له الأحمال ثقيلة ومرهقة ، وأكثر من ذلك فقد كان يدفع لحملها ، وربما انتهزه الناس كما ينتهرون الحمار . فلما بلغ الرجل الستين من عمره ، مر بكلب وهبه كذلك عشرين عاما من عمره . فأصبح يرغب في أن يطرح بجسمه مثل الكلب على فراشه وينام بين اللحظة والأخرى في وضع النهار ، أما في الليل فهو يظل ساهرا مثله .

الأطفال والكيان الفلسطيني

ولم يقف عن الباحثة أن تتعرف على السلوك النفسي لدى الشعب الفلسطيني ازاء قضيتهم التي كانت قد بدأت في ذلك الوقت تأخذ دورا بارزا على مسرح السياسة العالمي . ولم تكن الباحثة

العرب شعبة العالم المضيئة

ومن الطبيعي لمثل هذا المجتمع أن يعبر عن موقفه من قضيته • ففي عام ١٩٣٠ سافر وفد فلسطين بزعامة المفتي الى لندن لبحث قضية فلسطين • وتعامل الشعب بذلك وعبر عن تفاؤله بالحكاية التالية التي رواها عليه وقالت:

« حينما سافر الوفد الى لندن تقابل مع الملكة ، فاستقبلته في حجرة واسعة وأعدت الطعام ووضعت على بساط في وسط الحجرة • ثم طلبت الملكة من رجال الوفد أن يمدوا أيديهم لتناول الطعام دون أن يفادروا أمكنتهم ، وقد كانوا يجلسون حول الطعام من بعد • فلم يستطيعوا أن يصلوا الى الطعام • عندئذ قامت الملكة وطوت أطراف البساط من كل جانب بحيث أصبح الطعام في مركز البساط • عندئذ قالت الملكة معبرة عن موقفها من القضية : « هكذا تقع فلسطين في مركز العالم ، وليس لليهود ولا للإنجليز نصيب فيها » • ثم قامت الملكة بعد ذلك ووضعت شعبة غير مضادة على المنضدة الى جانب الطعام ، وأطافت نور الحجرة وطلبت منهم أن يمدوا أيديهم الى الطعام • وأجابها الرجال العرب بأنهم لا يجدون حتى أفواههم • وفي الحال أضاعت الملكة الشعبة وقالت : ان العرب بين شعوب العالم كالشعبة المضيئة في حجرة مظلمة •

وتحكي الباحثة أن علياء كانت تحكي هذه الحكاية بانفعال درامي ، وقامت بتمثيل دور الملكة فخلعت عن رأسها الفطاء وفرشته على الأرض ثم طوته تساماً كما فعلت الملكة في

تصورها • ثم تعلق الكاتبة على ذلك بقولها : ان العالم ينبغي أن يعلم أن هناك احساساً بالوعي الوطني في فلسطين وهو ينمو ويكبر بين الشعب الفلسطيني ويهدف مباشرة الى معاداة الصهيونية • فاللجنة الفلسطينية قوى ومتراطة وسر قوته وتربطه هو اعتزازه بارضه وبأبنائه وتقاليدته وتراثه •

ولمنا نستطيع بعد ذلك أن نتمثل منهج الباحثة • انه ليس البحث الاجتماعي الجاف ، ولا البحث الفولكلوري المنزلق عن بنية المجتمع • ولعل هذا هو ما تهدف اليه الدراسات الشعبية الحديثة ، وهو العمل على توسيع دائرة هذه الدراسات بحيث تشمل المنهج الاجتماعي والنفس والجغرافي والتاريخي • وكل هذه المناهج تتضافر مع لتكون المنهج الوظيفي • فالمنهج الوظيفي في الدراسات الشعبية يهدف الى الكشف عن وظيفة أشكال التعبير الشعبي ، مادية كانت أم أدبية ، في حياة الشعب ، وهذا لا يمكن الوصول اليه الا بعد دراسة البنية الاجتماعية للشعب من الشعوب ، كما أن هذه الدراسة بدورها لا بد أن تمهد لها دراسة زمانية ومكانية للمجتمع •

وبعد فكم نرغب أن تتضافر جهود بعض الباحثين للعمل على نقل أبحاث الدكتور هيلما الى العربية • ولئن تكون نتيجة وصول هذه الأبحاث الى أيدي القراء العرب ، الى أننا سنستفيد منها في أبحاثنا وكفى ، ولكننا سنستخدم أيضاً القضية الفلسطينية في وقت هي أحوج ما تكون فيه لانصاف البحث العلمي الموضوعي •

« د • نبيلة إبراهيم »

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر

مارس - يونيو - سبتمبر - ديسمبر

رئيس التحرير

د • عبد الحميد يونس الثمن ١٠ قروش



الخيال

في الحكايات النوبية

بقلم: عمر عثمان خضر



وقبل أن نستلطف في عرض الأنماط الشائعة
لحكايات الفيلان في النوبة نود أن نقول .. أننا
نصطم بوجود تصور شعبي كامل للفيلان تؤيده
عادات وممارسات شعبية وإساطير تجزم بوجودها
.. لذلك فحكايات الفيلان تنتشر في كل قرية
وداخل كل بيت .. ومع كل راء ..
وقد تصور الانسان النوبي الفيلان في هيئة
بشرية موحشة .. وسلحها بقوى خارقة ..
وجعلها دائما من آكلة اللحوم البشرية .. وهي
بذلك تبرز على أنها من أعداء الانسان التقليديين
الذين يدخل معهم في صراعات مريرة ..

تحتل حكايات الفيلان مكانة مرموقة في
تجميعات الحكايات الشعبية العاليه .. ولا تكاد
تخلو حكايات شعب من الشعوب عن ذكر الفيلان
.. وعن محاولات لتصورها .. ورغم عانية
الطرز التي تزخر بذكر الفيلان .. فان
الدراسات لم تعطه حقه .. ولاهمية تراث
الحكايات الشعبية النوبية .. وللنداءات المتكررة
من شتى بقاع العالم المهتمة بالدراسات
الفولكلورية فسنحاول في هذه السطور عرض
الأنماط الشائعة من الحكايات النوبية التي يكون
« الفول » شخصية أساسيه فيها ..

قد تنوج بالنصر أو تنتهي بالدمار .. وفي التوبة آلاف من الحكايات عن الغيسلان .. وغالبيتها تصورها على أنها كائنات شريرة .. لا يأتي منها الخير أبداً .. وتتمثل فيها كل النقااض والرداائل .. وسنحاول عرض بعض الأنماط لحكايات الغيلان ..

الأخت المنقذة !

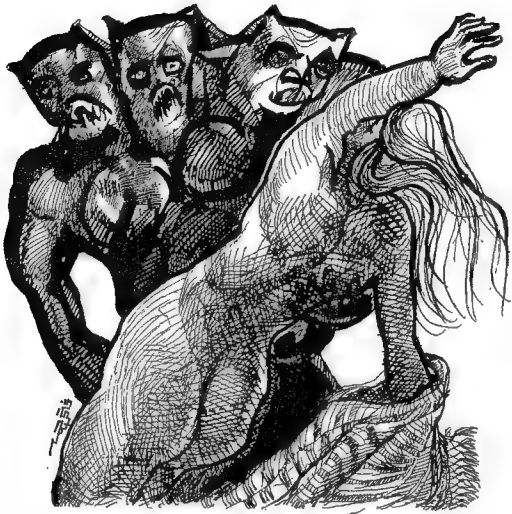
يوجه العلماء احتماا خاصا الى مجموعة يورو سنة ١٦٩٧ (١) وهي المجموعة الخاصة المتعلقة بحكايات الأخ الأصغر أو لأخت الصغرى التي تقوم بانقاذ بقية الأخوة من غول شرير وفي حوادث النبوه نجد هذا الطراز بصور مختلفة ، مع اختلافات بسيطة منها أن الذي يقوم بالانقاذ قد تكون الأخت الكبرى .. وتقول حدوته نوبية أن سبع بنات يعشن مع أبيهن الذي يقرر الزواج من أبتسه الكبرى التي تشبه أمها .. فتهرب البنات ومعهن الشقيقه في ليلة الزفاف الى الجبل .. ويتوغلن حتى يشاهدن على البعد نارا .. فيذهبن اليها وهناك يستقبلهن غول ، يتحزم بكروش آدمية ، ويطهر لها بشرى .. ويستخدم أطراف الانسان كأداة لتقليب الطعام فتصاب البنات بالذعر ، ويسكنهن الغول ويزعج لهن أنه عمن ، ويدعوهن الى الطعام ، فتأمرهن الأخت الكبرى ألا يذقن شيئا من طعام الغول .. فانها ستدبر وسيلة الهرب ! .. ويصنع لهن الغول عصيدة مصنوعة من عظام البشر ، من يأكلها يصاب بالخبال .. وتظواهر البنات بتناول العصيدة لخداع الغول .. ما عدا الصغرى التي لا تستطيع مقاومة الغول فتأكل العصيدة .. وتصاب بالخبال .. وتظل نلتهم العصيدة دون توقف .. وتمجز الشقيقات عن منعهن .. وفي الليل ترقد الفتيات للنوم .. وتظل « فانه » (وهو تحوير لاسم فاطمة وهي عادة بطة ست الحسن والجمال) الأخت الكبرى قلقة ترقب حركات الغول وتسمعه وهو يسن السكين ، وتأوه رعبا ، وعندما سألها الغول .. « لم لا تأمن يا «فانه» الجميلة؟ تد عليه قائلة ان قدارة شقيقتها .. ورائحتهن الكريهة تمنع عنها النوم .. فيجيب الغول : « غدا تستحين أنت وشقيقاتك » ..

وفي الصباح تطلب الأخت الكبرى المساء للاستحمام .. وعندما يحضر الغول المساء : البشر ترفض قائلة ان أمهن عودتهن أن تنقي الماء (١) انظر كتاب «الرواية الشعبية» لستيث طومسون .

من النيل بغربال حرير .. تسقيهم منه ، وتنظفهم به ، فيتوجه الغول الى النيل لغربة الماء ، وتستغل « فانه » الفرصة .. وتهرب بشقيقتها ماعدا الصغرى التي أصيبت بالجبال بعد أن أكلت طعام الغول .. بينما الغول على شط النيل يحاول عبثا تنقية الماء بغربال حرير .. وبعد فتسرة ينتبه الغول على صوت غراب يسخر منه من على الشاطئ الآخر ، ويقول : « دوح » (الغول) آمنا .. طيرك هرب

تطمع التمساح فخذها

ويسرع الغول عائداً .. ويكتشف هرب البنات ماعدا الصغرى فيلتهمها ويسرع خلفهن ويطاردهن .. وتحكي الحدوته أن الغول كاد يلحق يهن ، وأن الأخت الكبرى دعت الله أن يجعل بيلهن وبين الغول جبلا هائلا .. فيستجيب الله لدعائها .. لكن الغول يستطيع تخطي الجبل بتقليل من الجهد .. فتدعو الأخت الله أن يجعل بينهن وبينه حفلا من الاشواك .. ويناضل الغول للخروج من حقل الاشواك .. وتسرع الفتيات .. لكنهن يقابلن بحرا كبيرا .. وتستحذل الأخت الكبرى تسأحا عجوزا أن يحملهن الى الشاطئ الآخر بعيدا عن الغول .. فيوافق التمساح .. وتركب الفتيات .. وتحمل « فانه » معها جثة حمار ميت .. وفي وسط البحر يفتح التمساح فكيه فتلقى له بقطعة من لحم الحمار .. ويتكرر المشهد .. وكلما فتح التمساح فمه ألقت له «فانه» بقطعة من لحم الحمار الميت حتى كدب يصلن للشاطئ الآخر وقد نفذ لحم الحمار .. وعندما يرفع التمساح رأسه ويفتح فكيه لا تجد فانه شيئا ترضيه به فتقطع قطعة لحم من فخذه وتلقبها في فم التمساح وعلى الشاطئ تتواهب الشقيقات ماعدا « فانه » التي تشمر بالعجز لفقدها قطعة من فخذه ! .. وهنا يخرج التمساح الطيب قطعة اللحم من تحت لسانه ويعيد لصقها بفخذه « فانه » فتقوم وتقفز الى الشاطئ !! .. وبعد أن تشكر التمساح الطيب تواصل الهرب بشقيقتها .. بينما الغول على الشاطئ الآخر يتميز غيظا .. وينادي التمساح فيذهب اليه .. فيطلب منه أن ينقله للشاطئ الآخر ليلاحق بالبنات .. فيوافق التمساح .. ويحمل الغول معه رجل الحمار الميت .. وفي وسط البحر يزعج التمساح رأسه ويفتح فكيه طلبا للطعام .. فيضربه الغول على رأسه يرسل



بالمدينة .. ويوصى أؤخوة الأم الا تترك شقيقتهم
الصفيرة الوحيدة « جهول » تخرج من البيت
خوفاً من الفيلان .. وبعد أن يمضي الأشقاء للمدينة
ويمر الوقت « بجهول » الصفيرة .. تطلب من
أما أن تتركها تخرج لتلهم مع أترابها من البنات
.. وبعد الحاح توافق الأم .. وتخرج « جهول »
مع الفتيات .. ويمضي بهن الوقت وهن يجرين
بين التلال حتى يصلن لمشارف القرية وهناك حيث
النخلات منقلات بالتمر الناضج تصعد جهول الى
نخلة عالية لتنتقي بعض البلحبات لأماها ويمضي
بها الوقت فوق النخلة .. وفجأة تنتبه حولها
لتجد أن البنات قد هربن جميعاً .. وتنتظر للأفق
فتجد زوجة هائلة قادمة ! .. فتصاب بالرعب
وتتجمد مكانها .. ويأتي غول يشع يقترب منها
ويقول : انزلي يا جهول ! لكن جهول تنكمش

الحمار ! .. وكلما فتح التمساح فمه ضربه على
رأسه .. ويفتاك فيهرب منسه ويفرق الغول
ويغوص للأعماق ! ..

وتمضي الحدوته لتحكي أن الأخت الكبرى تقوم
برعاية شقيقاتها وتزوجهن من امراء طيبين ..
بينما تواصل هي تضحياتها .. وتكافئها الأقدار
فى النهاية فتفوز بملك عظيم وسيم !!

غول فى بطن فتاة

وكما نجد الأخت الكبرى التى تنفذ شقيقاتها
نجد أيضاً نمط الأخ الأصغر المنقذ .. فمثلاً
حدوتة « جهول » النوبية تقترب الى حد بعيد مع
حكايات « بېرو » وإن اختلفت التكوينات ..
ونتخلص الحدوتة فى أن « جهول » كانت البنت
الوحيدة لأسرتها .. يسافر أشقاؤها للعمل

بين السعف ويجنرهما الغول قائلا ٠٠ « ان القادم
بعدي أبشع مني ! » ٠٠

وترفض جهول ٠٠ فيمضي الغول ٠٠ وقيل أن
يختفي يأتي غول ثان ويطلب منها النزول ٠٠
فترفض ٠٠ فيجنرهما ممن يأتي بعده وينهب !
٠٠ وهكذا يأتي غول ثالث ورابع وخامس وسادس
الى ان يأتي الغول السابع ٠٠ بسبع رؤس ٠٠
ومخيف جدا ٠٠ ويخطف « جهول » دون كلمة
ويمضي بها الى قلعته في الجنوب !

وتخاف الأم من أبنائها فتأتي بجذع نخلة
وتدفنها في فناء البيت متظاهرة بإقامة ماتم وهي
« لجهول » ٠٠ ! ويأتي الأخ الأصغر ٠٠ وتحكي
له الأم حكاية ملفقة عن مرض « جهول » وموتها
السريع ٠٠ ويحزن الشقيق الأصغر وذات يوم
وهو يتنزه في اغرية يشهد بعض الأطفال
يتشاجرون على امتلاك طاقية ٠٠ فيتدخل بينهم
٠٠ ويسمح أحدهم يقول :

— ان أمي طرزت لي هذه الطاقية يوم خطف
الغول « جهول » من علي النخلة .

ويقول الصبي الآخر ٠٠

— ان أبي اشتراها لي يوم دفنت أم جهول جذع
النخلة في البيت وادعت موت جهول .

ويستمع الشقيق الأصغر مبهورا ٠٠ ويدرك
أن شقيقته المحبوبة قد خطفها غول ٠٠ ويعود للأم
٠٠ ويهددها حتى تعترف ٠٠ ويخرج بعد ذلك
للبحث عنها وانقاذها ٠٠ وبعد مشاق وصعوبات
يصل بمساعدة بعض الحيوانات الى قلعة الغول التي
تحيط بها بحيرة واسعة من كل اتجاه ٠٠ وينقله
تساح طيب الى القلعة ٠٠ وهناك يجد الغول نائما
متوسدا شعر جهول الطويل ٠٠ وتفرح « جهول »
بلقاء شقيقها المنقذ وتحكي له أن الغول ينام سبعة
شهور ويصحو سبعة شهور أخرى ٠٠ ويخلص
الأخ شقيقته بقص شعرها ٠٠ وعندما يفكر في
الرحيل تخشى « جهول » أن تفشي الادوات هربها
فتقوم هي وشقيقها بطلاء كل أدوات الغول بالخفاء
٠٠ وينسيان الرحابة (جمنجو) ٠٠ وبعد رحيلهما
تبدأ (الجمنجو) النق على صدر الغول وتوقظه
عارخة بأن « جهول » هربت وتظل (الجمنجو) تنق
صدر الغول حتى يستيقظ ويبدأ في مطاردتهما .

وعندما يوشك على اللحاق بهما تبذر « جهول »
حبات من القمح في الطريق ويتوقف الغول لينتقي
القمححات ٠٠ وفي المرة الثانية تلقى بالمشط فيتحول
لصحراوات ٠٠ ثم أداة أخرى فيكون بينهما وبين
مطاردهما بحر ٠٠ الخ ٠٠ باختصار تنجح « جهول »
وشقيقها في الوصول الى القرية بسلام ٠٠ وهناك
تعطيه خاتما مسحورا فإذا وقعت هي في مازق ضاق
الخاتم في اصبعه ٠٠ وبعد أيام يأتي الغول للقرية
٠٠ ويسحر نفسه على شكل كبش ٠٠ ويندس في
قطيع « جهول » ٠٠ لكنها تتعرف عليه وتسحر
بالرعب ٠٠ ويضيق الخاتم في اصبع شقيقها
الأصغر وفي لحظات يكون أمامها ويعرف أن الغول
الشرير قد سحر نفسه على صورة كبش واندس
وسط القطيع ٠٠ وبمعاونة بعض الرجال يأسر
الغول ويربطه في سبع سلاسل ويقيده في فناء
البيت ٠٠ ويمضي الأخ لبعض شئونه ٠٠ وبعد
رحيله يبدأ الغول في التحدث الى « جهول »
« جهول ٠٠ أنا هنا ! »

وفي سهولة يحطم سلسلة من السلاسل
السبع ! ويستطرد قائلا :

« جهول » ٠٠ أنا هنا ٠٠ أين المفر ؟

وتتحطم سلسلة أخرى ٠٠ وهكذا والفناء في
رعب قاتل ٠٠ وقيل أن يحطم الغول السلسلة
السابعة يكون الخاتم قد ضاق جدا في اصبع الأخ
الأصغر ، فيأتي مسرعا شاهرا سيئه في اللحظة
التي يوشك فيها الغول أن يحطم السلسلة السابعة
لكي يلتهم جهول ٠٠ فيمزقه الأخ الأصغر الى عشرات
من القطع الصغيرة ، ويأخذ لحم الكبش (الغول
المسحور) ويحرقه بعيدا ٠٠

وتضي الحدوتة النويبة الطريفة تحكي
أن « جهول » كانت ذات يوم تكس الفناء ٠٠
ووجدت خرزة حمراء ٠٠ تدبش لجبالها ٠٠
وتضعها في قمها وتستقر في جوفها ٠٠ ويمضي
بها الوقت وتنسى الخرزة ٠٠ لكن في الليل ٠٠
وبعد أن تنام تستيقظ على صوت رهيب ٠٠
صوت تعرفه جيدا ٠٠ صوت الغول البشع ٠٠
يأتيها من داخل بطنها ويقول :
« جهول » ٠٠ أنا هنا .

وتتمنى الزوجة بنتا ولو كانت غولة !
ويستجيب الله لدعائها ، فتحمل وتلد بنتا ..
وكل ليلة ترتفع صرخات من حظيرة المواشى ..
وعندما يسرعون لمعرفة سر الصرخات يجدون
الاغنام والماعز مبتورة الاضراع ! .. ويسهر
الاب لمعرفة العدو الذى يهاجم الاغنام والماعز ..
وينام ولا يعرف .. ثم تسهر الام .. وتنام
ولا تعرف .. ويسهر الابن .. ولا ينام ..
ويرى شقيقته الرضيعة تزحف للحظيرة لتلتهم
ضرع ماعز سمينة ! .. وفى الصباح يخبرهم
أن ابنتهم الرضيعة غولة ! فاذا كانت وهى
رضيعة - عمرها أيام - تلتهم العنزات ، فماذا
عساها تصنع عندما تكبر ؟!

فيتركونها ويهربون من القرية .. وتكبر
الفولة الرضيعة بسرعة وتلتهم القرية وتميش
وحدها فى خراشها .. الى أن يأتيا غول
ويتزوجها ويمشيان معا .. وتمر الايام والسنون
.. ويفكر الاخ فى العودة للقرية ليرى ماذا حدث
لشقيقته الفولة التى تركوها رضيعة وعندما
يعود يجد القرية خربة .. وليس فيها آدمي ..
فيعرف أن شقيقته الفولة قد كبرت والتهمت
سكان القرية ! .. ويختبئ الاخ فوق شجرة
.. ثم يقتل أخته الفولة وزوجها الغول ...
ويصنع من جلدها .. ومن عظام الغول (تار)
ينأجى به فى الطريق يغنى .. تغنى عظمة
الغول (اطار التار) .

- لماذا ظلمتني يا صهرى الغالى . انها
شقيقتك التى التهمت قريتها .. وهى التى
أغوتني !

فترد عليه الفولة (جلد التار)

- أيها الغول التمس الغنى .. من قال لك
تأتى لقريتي .. من قال لك اعشقتني .

ويقتاط الاخ لتكرار المحاولة الغنائية بين
الجلد والعظم فيحرق (التار) ويتخلص نهائيا
من آثار الغيلان .. وتعمر القرية . ويمسود
السلام !

وتصاب الفتاة برعب هائل .. وتكتم السر
فكيف تقوى أن تقول أن الغول فى بطنها ؟! ..
ماذا عساهم يصنعون بها ؟ وتمر الايام ..
« وجهول » تكتم السر .. وتصاب بالهزال
وبالضعف الشديد رغم أنها تأكل وجبات هائلة
وترقد مريضة .. ويحزن شقيقها الأصغر ..
ويحتار فى علاجها .. وأخيرا يستشير عجوزا
حكيمًا فيسمع قصة جهول مع الغول ، ويقرر أن
الغول قد سحر نفسه كخرزة ابتلعها « جهول »
.. وأن الغول فى بطنها الآن ويستوى على كل
ما تأكله .. ويسأل الاخ الأصغر العجوز عن الحل
فيأمر العجوز بإبعاد الطعام عن « جهول » ، ويقول
لها أن الغول لن يقوى على مقاضاة الجوع ..
سيخرج حتى ليأكل وهكذا تصوم « جهول »
.. وتجوع .. وتجوع جدا .. وبعد الصيام
الطويل يأمر العجوز بشواء شاة سمينة أمام
« جهول » .. وعندما يشم الغول رائحة الشواء
يتوسل إليها .
« كلى يا « جهول » ! »

فتقول له .. أخرج أنت وكل ! .. ويظل
الغول يتوسل وهى ترفض حتى ترهقه رائحة
الشواء فيخرج من فم جهول ويكون فى لقاؤه
سبعة سيوف تمزقه الى قطع صغيرة وتحرقه
تماما .. وتشفى جهول .. وتنتقل الى بيت
جديد .. وتزوج وتميش سعيدة !!

وهذا النمط الفريد فى تفصيله ، وفى
تركيباته ينتشر فى كل قرى الكنوز والتديج .

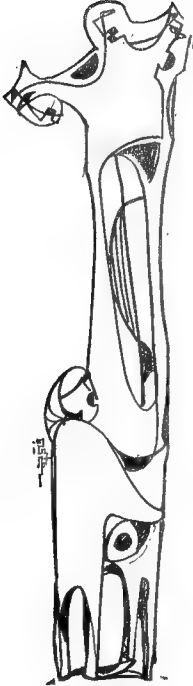
ولأن الحكايات الشعبية مقلدة .. ولأن
الموتيفات تتداخل .. بل أن الطرز نفسها
قد تتداخل ونجد أكثر من طراز فى الحكوة
الواحدة ...

غيلان من نسل الانسان

فى حكايات النوبة تجد أن البشر أنفسهم قد
ينجبون غيلانا وذلك دون أن تكون المرأة متزوجة
من غول .. ففي حكاية « البنت الغولة » نجد
أسرة صغيرة ليس لديها الا ولد واحد ..

غيلان باقنعة الانسان

والى جانب البشر الذين ينجبون غيلانا ..
تجد الغيلان وهي تتحول الى هيئة بشرية لتنزل
القرى .. وتسرق البنات !



فى حدوده « السبعة غيلان » نجد أن أبا
اقسم الا يزوج بناته السبع الا لمن يعرف مم
صنع (تاره) وكان قد صنع ناراً من جلد القمل
(اسمى تار) .. ولأن الفتيات السبع
باهرات الجمال فقد تقدم الكثيرون ، وقد على
القرية شباب من كل الدنيا .. كانوا يقلبسون
(التار) ويفشلون فى معرفة مم صنع ا ..
وحدث أن وفد على القرية سبعة غيلان فى هيئة
شباب .. وتقدموا للزواج .. وقبلوا التار ..
ولم يعرفوا مم صنع .. وحدث أن كان الغول
الاصفر ومن يكبره يترصصان على الشاطئ ..
وكانت بنت الرجل الصغرى ومن تكبرها ..
تنقلان الماء .. وكانت البنت الكبيرة تقول
لشقيقها .. « الرجال مفلونون .. لا يعرفون
تار القمل » ويسمعهما الغولان .. ويسرعان
بالعودة .. ويتظاهران بمحاولة التعرف على
(التار) ثم يقولان .. هذا شيء تافه .. ان
التار مصنوع من جلد القمل ! .. وتنطلق
الزغاريد .. ويسارع الرجل بتنفيذ وعده ..
ويزوج بناته السبع للسبعة غيلان دون أن يعرف
وبعد أيام الزفاف .. يرحل الغيلان ومعهن البنات
.. وبعد أن ينهبوا ثرياتهم .. يتجمعون فى
بيت كبيرهم وفى أول ليلة يأكلون البنت الكبرى
.. وفى الليلة التالية يتجمعون فى قصر
الغول الثانى ويأكلون البنت الثانية .. وهكذا
حتى يدبوا يأكلون البنت السادسة وهنا تطير
ذراعها وتسقط فى بيت البنت الصغرى ..
فتعرف أن شقيقاتها قد أكلن .. وأنهن جميعا
تزوجن غيلانا .. ويأتى زوجها القول مسرعا
.. ويسألها هل رأت شيئاً ؟ .. فتنفى أنها
لاحظت شيئاً .. ويأتى لها الغول فى شكل
أبيها ويسألها عن أحوالها فلا تبوح بالسر ..
وفى اليوم التالى يأتى فى صورة أمها .. فلا
تبوح بشئ .. الخ .. الخ .. وتهرب وتصل لقريتها
بمساعدة أحد الأولياء .. ويتعقبها الغيلان ..
وتنصب لهم القرية كميناً .. وتحرقهم .. لكن

— قملك لذيد يا خالتي الفولة !

وتكافئها الفولة بأن تجعل البشر يكسوها
ذهباً وجواهر .. وتعود « فانه » بـسد أن
ملأت جرتها بذلك هذا القدر من الجمال والراء
.. وتفتاظ زوجة الاب .. وترسل ابنتها ..
لكن الابنة المتكبرة السليطة اللسان تتصرف
بـكس « فانه الجميلة » .. وتشتتم كل من يطلب
منها الماء فتدعو عليها النخلة بالطول في ساقيتها
والغراب بالسواد في بشرتها والكركي بالبياض
في شعرها .. الخ حتى تصل بيت الفولة وهي
أبشع ما تكون شكلاً .. وهناك تسخر من
قذارة الفولة وترفض تمشيط شعرها .. فتدعو
الفولة الاغنى والمقارب لتلتف بها .. وهكذا
تعود مولولة لأمرها حيث تموت جزءاً لسانها
السليط وقلبها القاسى ! ..

هذا الطراز رغم تركيباته اللغوية الفريدة
فى اللغة النوبية لا يعدو أن يكون طرازاً شائعاً
فى كل الريف المصرى كذلك نجد النمط الشهير
للطراز الذى يحمل رقم اسم الناظر الغول .

الاستاذ يأكل الأطفال

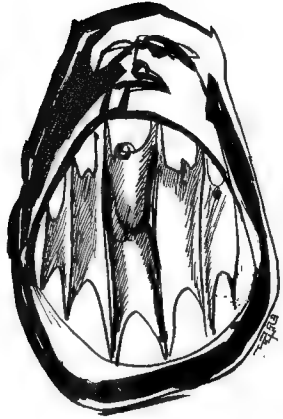
ونجد الطراز فى النوبة باسم « ذهب »
مثيلاتها فى حكايات الصعيد والوجه البحرى تحمل
اسم « عجب » أو سلك ذهب .. أو فرط
الزمان عجب » .

وحديثه ذهب النوبية تقول انها كانت ابنة
وحيدة مع شقيق صغير وكانت تذهب للكتاب مع
شقيقها .. وفى يوم تخرت قليلاً عن شقيقها
وعندما ذهبت للمدرسة وجدت الشيخ المدرس
يأكل شقيقها فهربت وكتمت السى .. وجاءها
الشيخ ليلاً وسأها : « ماذا رأيت يا ذهب لما
خلخالك رن على العتب ؟ » « فتفتى انها رأت
شيئاً قبيحاً بل وجدت استاذها يعلم أولاد
الناس الأدب ! .. فيسأها « أنت ولا أبوك »
فتختار أبوها .. فيأكل الشيخ أبوها .. ثم
أمرها .. فتهرب وتصل الى مدينة .. ويتزوجها
أميرها .. وعندما تنجب أول طفل يأتى الشيخ

البنث الصغرى كانت قد حملت من الغول فتلد
بنثاً .. هى فى واقع الأمر غولة ! .. تكبر
وتأكل أولاً الجمال ثم تأكل جدتها وجدتها وأمرها
لكن خالها يقتلها .. الخ ..

« ست الحسن المصرية والغيلان السودانية »

وهكذا .. تنتشر حكايات الغيلان فى التراث
الشفاهى وقد حاولت فيما أوردته أن أبتعد أولاً
عن الطرز التى تحمل تأثيرات ألف ليلة .. أو
التي تحظى بانتشار واسع فى ريف مصر ..
لكن الواقع أن الراوى النوبى لا يحدد فواصل
أو نوعيات للحكايات بل هو يستطرد فى تلقائيه
ليعرض ما عنده من النصوص .. ومن دراسة
حوالى مائتى نص للحكايات النوبية يتضح زيف
الادعاء بأن النوبة عاشت معزولة عن التيارات
الثقافية فى مصر .. ذلك أن تراثها يعتبر مظم
الطرز الشائعة فى الحكايات المصرية طرز نوبية!
.. وفى حكايات الغيلان ستجد حدود « فانه
الجميلة » بتركيبات متغيرة تغيراً بسيطاً لكنها
فى واقع الأمر الطراز الشهير « لست الحسن
والجمال » البنث التى ترسلها زوجة أبيها لتملا
جرتها فى بشر امولة .. فلا تأخذ الحرة فارغة
بل تأخذها مملوءة .. وفى الطريق تقابلها
النخلة وتقوا « اسقىنى يا فانه الجميله » فتسقىها
.. فتدعو لها بأن يكون طولها « أى النخلة —
فى شعر » فانه الجميلة » ولا يكون فى ساقها ..
فيطول شميم فانه الجميلة » حتى يصل
لرديها ! .. ويقابلها الغراب وتسقيه فيدعو
لها بالسواد فى عينيها .. وليس فى بشرتها ..
فتصبح عيون « فانه » سوداء جميلة .. ويقابلها
الكركي .. وتسقيه .. فيدعو لها بالبياض
فى بشرتها وليس فى شعرها .. وهكذا وفى
كل خطوة تلتقى « فانه » بطير أو نبات تسقيه
فيدعو لها بدعوات طيبة جزءاً قلبها المطوف ..
وتصل فى النهاية لبيت الفولة وقد أصبحت
فاتنة الى حد الروعة .. وهناك تقوم بتنظيف
بيت الفولة من الاغنى والعقارب وتقوم بتبخيره
وتجد الفولة راقدة تتشمس فجلس بجوارها
وتمشط لها شعرها وتنظفه من القمل .. وتدعى
انها تأكل القمل بينما هى تأكل سمسماً وتقول:



« الغول » ويخبرها أن يأكلها أو يأكل طفلها .. فتقول له « كل الطفل ! » وتنجب مرة ثانية .. ويأخذ الغول الطفل .. ويتعجب الأمير أين يختفي أطفاله .. فيختبئ يرى ماذا تفعل زوجته بأطفالها .. فيقوم الشيخ بتلوين شفقتها بالدماء .. وعندما يدخل الزوج يعتقد أنها غولة .. فيسجنها في قلمته .. وبعد فترة بقر الزواج .. وفي ليلة زفاف الأمير يأتيها الغول بأبويها وشقيقها وأطفالها الثلاثة .. ويعرف زوجها الحقيقة وتمشي دهب بعد ذلك كمثل أعلى للصبر اللا محدود إزاء الاقدار السيئة !!

ونقرر في النهاية أن معظم الحكايات الشعبية الشائعة في مصر .. والتي تعد في واقع الأمر طرزا عالية .. موجودة في التراث الشفاهي النوبي بلا انفصال بينها وبين بقية الحكايات النوبية .. وأن التراث النوبي يحوى الكثير من الطرز والموتيفات التي جمعت في بقاع كثيرة من العالم .. والتي دخلت أرشيفات الطراز .. وأرشيفات الموتيفات العالمية ..

والتراث الشفاهي النوبي يسلمو من الخطورة والاهمية لدرجة تستدعى الاسراع في جمعه وتصنيفه .. وهناك آمال في أن يحدث ذلك قريبا .. بعد البدء في انشاء أرشيف مركز الفنون الشعبية الذي يشرف عليه متخصصون متمرسون .. وبعد الاهتمامات الجديدة بالمركز ..

ويلاحظ في الحكايات المتعلقة بالغول أن اللغة النوبية تجعل من الفصول « مذكر » والهجتين النوبيتين تفرضان تذكير الغول .. « دوجر .. أو أركابى » وهى فى كل الحالات مخلوقات شريرة .. ومن أعداء الانسان كما أن التراث الشفاهي النوبي يحوى الطرز العالمية الشهيرة لمصاصي الدماء تحت اسم السلعو وهى تختلف عن الغيلان .. بالإضافة إلى أن الحكايات النوبية تحوى معظم الموتيفات العالمية التى تتحدث عن الغيلان ..

« عمر عثمان خضر »

الحدوث الكلامية التراث الشعبي

بقلم

محمد زكي عبد اللطيف

على مدى التاريخ الطويل خلفت الإنسانية وراءها تراثاً ضخماً من القصص المختلف الألوان يخصصه كثير من الناس مجرد مادة مرغوبة للتسلية الممتعة والسمر الشهي ، على أنه في الحق أكبر من هذا قيمة وأعظم خطراً ، فهو تراث حافل بدلائل التجربة ، وشواهد الحكمة ، ومعالج التاريخ ، ثم هو إلى جانب ذلك صورة واضحة لهذه الإنسانية في حقيقتها الأصلية ، وفي طبيعتها الفطرية ، وأنه لأجل بالشواهد والدلائل في توضيح هذه الصورة من أي تراث إنساني آخر .

فأنت لا تستطيع أن تجد الإنسانية على حقيقتها وعلى طبيعتها في ذلك التراث التاريخي الذي كتبه نفر من المؤرخين على جواهرهم ، وركزوا فقط على قيام الدول وسقوطها ، وانتصارات الملوك وهزائمهم ، ولا تجده في ذلك التراث العلمي الذي أنتحي به العقل ناحية خاصة يتوخى فيها ما ينفع الناس ويعود عليهم في حياتهم المادية ، ولذلك تجد الإنسانية على سجيبتها وعلى طبيعتها الفطرية مكشوفة عارية في تلك الألوان المختلفة لهذا التراث القصصي من الحدوث والاسطورة والحكاية والقصص الشعبية ، إذ في هذا التراث المتنوع الحافل تبدو الإنسانية بكل غرائزها ونزعاتها ، وكل معتقداتها ومقدساتها ، وكل تصوراتها وأوهامها عن الكون والحياة ، وفيما نرجو أن يكون لها مع هذا الكون وفي هذه الحياة .:

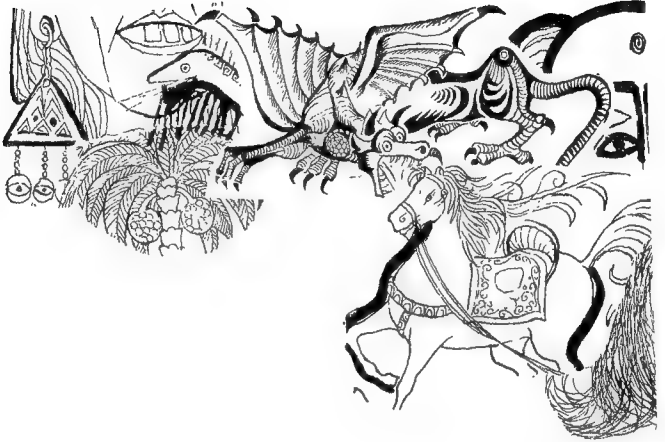
والتعليل لهذا واضح ، فإن التاريخ والعلم والفن كلها مظاهر ثقافية حضارية ، وقد بدأ الإنسان يؤرخ للوقائع والأحداث ، ويمارس العلم عقلاً وفكراً ، والفن روحاً وإحساساً ، بعد أن تنقش وتحضر واكتملت له أدوات التعبير وتنوعت ، وأصبح يحق الأساليب الكلامية المصنوعة التي يعرف كيف يخفي وراءها حقيقته ، ويوزر بها أغراضه ومآربه ، أما هذا التراث القصصي فقد بدأ مع الإنسانية منذ بدأت حياتها على هذه الأرض ، ويوم كانت تعيش طفلة ساذجة مع الطبيعة وجهاً لوجه ، وأمام الكون الهائل الغامض الذي لا تفهم له سرا وتحاول أن تعيش فيه على أي سر .. هكذا بدأت الإنسانية حياتها في السرد القصصي يوم بدأت تتكلم ، وهكذا عاشت في بناء هذا التراث القصصي على فطرتها وسجيبتها بعيدة عن القيود الاجتماعية والاعتبارات العرفية ، وما زالت الإنسانية إلى اليوم تعيش في هذا التراث متحررة من هذه القيود والاعتبارات . ولعلك قد خالطت الجماعات



أو خاصة وهي على أي حال احساسات تلك النخبة الممتازة ممن نسميهم بأهل الفن ، ولكن في التراث القصصي تتلاقى الإنسانية على مستوى واحد ، سواء في ذلك الجماعات البدائية والأمم المتحضرة ، إذ أن ملكة السرد القصصي لا تختص بأمة أو بجماعة ، ولا تتوقف كما قلنا على ثقافة أو حضارة ، ولكنها تصدر من وحي الفكرة والهام الغريزة ، فهي ملكة غريزية عامة ترادف ملكة التعبير عند سائر الناس على اختلاف سلالاتهم وبيئاتهم ، ولهذا نجد البناء القصصي عند جميع الأمم والجماعات متفقاً في وضعه وموضوعه ، ولا يختلف إلا في بعض المظاهر الشكلية التي يقتضيها اختلاف البيئة جواً وزماناً وحيواناً ، واختلاف طرق التعبير التي تتطور

الشعبية وهم يتناقلون القصص والحكايات للسرير ، ورأيتهم كيف ينطلقون في هذا على سجيتهم ، فيتناولون كل شأن من الشئون العسامة والخاصة في غير تخرج حتى في اختيار الكلمات والألفاظ .

وشئ آخر يجعل القيمة الإنسانية في التراث القصصي أكبر وأعظم منها في أي تراث آخر ، فالتاريخ يوزع الناس أمماً وشعوباً ، ويقسمهم إلى أجناس وسلالات ، ويقدر لهم قيمتهم بقدر مآلديهم من الحضارة والثقافة - والعلم يعيش في نطاق محدود منعزل هو نطاق العقل الباحث المفكر الذي يرتفع دائماً فوق تفكير الناس وأوهامهم ، والفن في معارضه المختلفة إنما يعكس ما في زمانه ومكانه من مظاهر واحساسات عامة



ان يتخذوا من هذا التراث مادة للدراسة للفوية، ومعرفة كيفية نشوء اللغة وتطور الكلمات وتنوعها في الدلالة على المسميات والمعاني ، أما اهل الفن الذين يتلمسون المعاني والمظاهر الانسانية الفطرية ، فقد وجدوا في هذا التراث نبعا فياضا بالالهام فيما يزجون الى الناس من روائع الشعر، وبدائع النحت والرسم ، وآيات القصص الفني الباقي مع الانسانية على مدى الزمن .

الحدوة عمل تربيوي

وتعتبر الحدوة أول لون من ألوان السرد القصصي عرفته الانسانية في طفولتها الاولى ، فقد نشأت الحدوة مع قدرة الانسان على الكلام في اطار ذلك المجتمع البدائي المحدود الذي كان

مع الزمن ، فالتراث القصصي تراث له قيمته وأهميته في كشف مجاهل النفس الانسانية وفي اشارة روح التسارب والتعاطف بين الأمم والشعوب ، لانه صورة لغرائزها وعواطفها الاصيلة المشتركة . ثم في تفسير المعتقدات والمقدسات التي سيطرت على هذه الامم والشعوب وما زالت متعلقة بها الى اليوم ، ومن ثم يعتمد المعنيون بالدراسات النفسية على هذا التراث فيما يقصدون اليه من التحليل والتعليل بطبيعة النفس الانسانية ، كما يعتمد عليه المعنيون بالدراسات الاجتماعية في توضيح طبيعة التدين عند الانسان ، وعلاقة هذا التدين بمظاهر الكون والطبيعة ، ومعرفة نشوء العلاقات الاجتماعية ومدى التجاوب الاجتماعي عند بني الانسان ، وأخيرا فان بعض علماء اللغة حاولوا



والقسوة عليهم ، وكانت الام على النقيض من ذلك ، فهي اشد انسانية والفة ، واكثر ترففا وحنانا ، واحرص على رابطة هذا المجتمع وآلافه وانسجامه ، فكانت تدرب اولادها على طاعة الرجل المسن ، وتفرس في نفوسهم الخشبية والمهاية له ، وتهمس في آذانهم دائما بالنصح والتحذير ، وكانت الحدوة وسيلة لهذا النصح والتحذير .

وانا اتفق مع «ويلز» في أن الحدوتة نشأت على لسان المرأة ، وانها عمل من خلقها وابدعها ، وما زالت الى اليوم لا ينازعها فيه منازع ، وأنا معه كذلك في أن الحدوتة نشأت أول ما نشأت في نطاق المحظور عند حدود الأمر واللهى ، والتخويف والمنع ، ثم أخذت تتطور مع قدرة الإنسان على الرواية بزيادة محصوله من اللغة والألفاظ المعبرة ، ولعل الرؤى والأحلام كانت من أكبر العوامل التي ساعدت الإنسان في القدرة على الرواية والقصص وتخيل الصور والوقائع ، وبخاصة تلك الأحلام الثقيلة التي يسمونها بالكابوس والتي تحدث نتيجة لما كان يتناوله الإنسان من طعام غليظ ثقيل ، ولما يمانية في بيئته من المخاوف والشدائد والأحوال المفزع .

أسباب نشوب الحدوتة

ولكني لست مع «ويلز» في أن خشية الرجل المسن كانت هي كل المحظور الذي اقتضى التحذير

يضم الرجل والانثى ومالهما من مسفار ، ولا نستطيع أن نزم أن الحدوتة في هذا المجتمع كانت عملا عقليا وفكريا ، ولكنها كانت عملا فطريا دفعت اليه غريزة البقاء ، فهي وسيلة من وسائل التوقى محافظة على رابطة هذا المجتمع من ناحية ، ولصياغته من الأخطار التي تحيق به من ناحية أخرى ، وعلى هذا يمكن أن نقول أن الحدوتة نشأت في إطار التحذير والتخويف من الضرر ، وتوجيه الأوامر والنواهي لتجنب الخطر ، فهي لا شك أول عمل تربوي عرفته الإنسانية منذ بدأت تحسن بكيانها الإنساني في هذا الوجود .

الحدوتة ونشأتها على يد المرأة

ويعتقد الكاتب الإنجليزي «هـ.ج. ويلز» أن الخشية من الرجل المسن كانت بداية الحكمة الاجتماعية والسلوك التربوي في المجتمع الأول ، إذ بدافع هذه الخشية بدأت الأمهات يقرسن في نفوس الأبناء الصنفان احترام الرجل المسن وتقديره ، ويحذرنهم من اللعب بأشياءه ، أو الجلوس في مكانه ، كما هو الشأن اليوم ، إذ نرى الأمهات يحذرن الأبناء من أن يلمسوا غليون آبائهم وأن يجلسوا في مقاعدتهم ، ويرى «ويلز» في ضوء التحليل النفسي الحديث الطويل أن الرجل المسن كان يستبق به الحنق على الذكران الصغار ، لأنه يرى فيهم خطرا على سلطانه ، ومزاحمة لكانه في الأسرة ، فكان يلجأ الى العنف معهم



هذا ما زالت تحمل تلك العناصر التي نبعت منها ونشأت في نطاقها ، فأي جدوة تحترم نفسها لا بد أن يكون بظلمها وحشاً مفترساً ، أو أفعى هائلة ، أو ماروداً جبّاراً ، أو جناً خفياً ، أو شبحاً غريباً ، حتى إذا كان البطل انساناً فلا بد أن يظهر في هذه الصورة الرهيبة التي تحمل طابع القزابة والمبالغة في التخويف والارهاب ، مثل «أم الفولة» و «أم الشعور» و «أم بزّاز حديد» ، و «أبو دجل مسلوخة» و «أبو فروة» إلى آخر تلك الشخصيات التي عرفها كل منا ، وانطبعت في ذهنه صورة عنها منذ الصغر .

وكل شيء في الجدوة يتكلم • الحيوانات ، والأفاعي ، والطيور ، وكذلك الأشجار والإحجار والأعاصير ، حتى الجن الذي لا يرى ، والمآرد التي هو من صنع الخيال • وهذا لا شك أثر من اعتقاد الإنسان في حياته الأولى يوم كان يعيش مع الطبيعة وجها لوجه ، إذ كان يرى هذه الكائنات والأشياء تتحرك وتقتل وتفتك ، وتموت سيره في الطريق ، وتضايقه في شؤون الحياة ، فيعتقد أنها حية لها إرادة ، وفيها قدرة النطق وحرية العمل مثل الإنسان ، فيحاول أن يتغلب عليها بالقوة أن يستطاع ، والا فيأجلحيلة ، أو بالترضية ، أو بالهرب منها ، وهذا أمر مألوف في منطق الطفولة إلى اليوم • فأننا نرى الطفل إذا ما عثرت قدمه في حجر انهال على الحجر شتماً وركلاً كأنه طفل

والمنع والتخويف في ذلك المجتمع ، وأنها كانت المصدر الوحيد الذي نبعت منه التقاليد الاجتماعية والروابط الأسرية ونشأت في نطاقه الجدوة ، فقد كان هناك ما هو أشد خشية وأدعى إلى التحذير والتخويف والمحافظة على كيان هذا المجتمع بصغاره وكبّاره • كانت هناك الوحوش المفترسة ، والأفاعي القتالة ، والطيور الكاسرة المنقضة • وكانت هناك الأعاصير العنيفة ، والصواعق الحارقة ، والرعد القاصف ، والبرق الخاطف ، وتلك النوازل والأحوال التي لا يدري الإنسان لها سبباً ، ولا يعرف عنها خبراً ، إلا أنه يراها تقتل وتفتك وتحتاج الإنسان اجتياحاً ، فيثير كل هذا في نفسه ما يثير من الخيالات والأوهام ، ويحاول أول ما يحاول أن يبتعد عن طريقها ، وأن يحصى نفسه من أخطارها ، وكان من الطبيعي أن تكلف الأم ، وهي الحاضنة الحانية ، على منع الصغار من التصدي لهذه المخاطر ، وأن تلقنهم تجربتها لتجنب تلك المهالك ، وأن تقص عليهم في ذلك ما تتمثله عن الوحوش والأفاعي والحيوانات الرهيبة ، أو ما تتخيله من الكائنات الخفية مثل المردة والجن والاشباح العجيبة • فإذا ما وضعنا هذا كله موضع الاعتبار ، وضمننا إليه ما ذكره «ويلز» عن خشية الرجل المسن اكتنلت لدينا كل صور «المحظورة» التي نشأت في نطاقها ونبعت منها الجدوة •

والجدوة في تكوينها ومضمونها حتى إلى يومنا

عسان الطفولة الجامح بالتحذير والتخويف ،
ولا شك أنها في هذا أجنى تربويا من وسائل
الضرب والزجر التي تفرس في نفس الطفل
البغض والحقد والغفور ، وإليها يرجع كثير من
الأثر في ترويض الأسرة ، فهي تنشئ الطفل على
حب الأم ، واحترام الأب ، وتقدير الأخوة
وايثارهم ، وإنما يكون للحدوة كل هذا الأثر
لأنها تلقى إلى الأذهان الفضة التي تتقبل كل
شيء وتشبع به ، فتبقى الصور ولدلائل التي
تحملها الحدوة راسخة في تلك الأذهان على مدى
الحياة ، حتى إذا تخل عنها العقل الظاهر في فترة
من فترات تلك الحياة ، فإنها تظل مرتبطة بما
يسمونه بالعقل الباطن ، فتؤثر في سلوك الإنسان
على غير وعي منه .

والحدوة منذ كانت ، لم تتطور في موضوعها
القطري ، وأسلوبها الساذج . لأنها كما قلت
كانت ثمرة الإنسانية في طفولتها الأولى ، فلما
نضجت الإنسانية عقلا ، ونحضرت وثققت ،
تركت الحدوة في مكانها حديث الطفولة تردده
الأم الروم ، أو الجدة الخنسون في أذن الطفل
فمازال يستزيدها في شفق ولهفة . وما تزال
هي تلح على أذنه بهذا اللون القصصي الساذج حتى
يستسلم للنوم ، تلك صورة امتدت على طول
الزمن لم تتغير ، وعلى هذا لم تتغير الحدوة ولم
تتطور عن وضعها الطفولي الأول الذي نشأت
عليه ، وعاشت فيه ، فالحدوة نشأت مع الإنسانية
طفلة ، ثم كبرت الإنسانية وبقيت هي طفلة تمثل
المرحلة الأولى من حياة الإنسان القصصية ، ثم
تلتها مرحلة قصصية أخرى نشأت مع نضج
الإنسان وعوحي ، وهي مرحلة الحكاية الشعبية .
ولا شك أن الكلام عن الحكاية الشعبية ونشأتها
والمقارنة بين وضعها القصصي ووضع الحدوة
يحتاج إلى توضيح وتفصيل وموعدا به مقال تال .
« محمد فهمي عبد اللطيف »

مثله ينتقم منه ويرد الإساءة إليه ، وإذا نبهه كلب
مثلا فذنه يحجر أن قدر على ذلك ، والا ترصاه
بشيء مما في يده من الطعام ، أو أسرع بالهرب
من أمامه ، وليس من شك في أن هذه الصور التي
حملتها الحدوة عن اعتقاد الإنسان الأول وتصوره
لعالم الحيوان والطير وظواهر الكون كان لها أثر
كبير في العقائد الدينية المختلفة ، وتقديس بعض
الحيوانات والأشجار والأحجار حتى في هذا الزمن
الذي نعيش فيه ، أما تأثيرها في الفكر والأدب
فقد كان أكبر وأروع ، وبخاصة في القصص
والشعر ، ويكفي أن تعرف أن أكبر قسط من
تراث الأمم في الحكمة قد وصل إلينا على السنة
الحيوانات والطيور ، ويكفي مثالا لذلك كتاب
كليبلة ودمنة وزبوعه في الآداب العالمية .

**والحق أن الحدوة تعتبر أول لون عرفه العالم
المفرق في الغرابة والموغل في الخوازيق والتهاويل
من ألوان الأدب ، وهي تخيالات الساذج
تعتبر صورة صادقة لأدراك الإنسانية في طفولتها
الأولى ، ثم هي أيضا صورة ملائمة وأنياب للزعة
الطفولة ومداركها على مدى الزمن ، وهذا هو سر
بقاء الحدوة عبر العصور الطويلة ، وزبوعها
بين مختلف الشعوب بشكلها ومضمونها وتخيالاتها
المحلقة في جو الغرائب والمعجائب . لأن الأطفال ،
بل الناس جميعا على اختلاف أسنانهم ومداركهم ،
لا يتصباهم ويثر شغفهم وأعجابهم إلا الأمر
المدهش الحارق الذي يبدو فوق عقولهم ، فهم لم
يؤمنوا بالانبياء إلا بعد أن أتوا لهم بالمعجزات
الحارقة ، وهم لا يدعون إلا للعمل الباهر ، حتى
في تقديرهم لما نسميه بالآداب الفنى الرفيع ، فإن
القصص لا تثير من أعجابهم وشغفهم إلا بقدر ما
تتضمنه من المخالفة للمألوف .**

**وإن الحدوة وتأثيرها في المجتمع الإنساني أمر
لا يستهان به أبدا ، فهي بهدفها التربوي قامت
وما زالت تقوم بدور خطير في التهذيب وكبح**

الحلقة الثانية

نظم فرست القصص الشعبي

فرست الموتيفة

شعناوى

بقلم: الدكتور حسن السامى

للنظر . فالكلب اذا نبح لا يعتبر نباحه امرًا غير عادي أو ملفتا للنظر في أية ثقافة بحيث يستتبع استمرار اختيار واقعة نباحه في التقاليد ، اما اذا تكلم الكلب فان هذا امر آخر . والمرأة التي يرى فيها الشخص انعكاس وجهه على صفحتها تعتبر امرًا طبيعيًا ، أما اذا رأى هذا الشخص صورته بعد زمن ما في المستقبل أو وجه شخص آخر غير موجود فهذا امر غير عادي ويسترعى الانتباه . والمدينة التي تباع الأشياء وتشتري فيها بالنقد أو بالمقايضة لا تثير أى نوع خاص من الاهتمام - تحت الظروف المعتادة - ولكن المدينة التي يكون فيها الوحدة المصرفية المتفرقة بها هي « الصلاة على النبي » والتي تباع وتشتري بمقتضاها الأشياء ، هي ولا شك ، مدينة عجيبة مثيرة للاهتمام . والمرأة التي تعض زوجها قد لا تثير اهتماما كبيرا ، أما اذا أكلت الزوجة ذراع زوجها فان هذا يعتبر شيئًا غير عادي . فمجرد نباح الكلب وظهور صورة الناظر على سطح المرأة لحظة نظره إليها والمدينة العادية والمرأة العضاضة لا يمكن اعتبارها عناصر قصصية مستقلة أو موتيمات . ولكن الكلب المتكلم والمرأة المسحورة والمدينة التي تستعمل والمرأة التي أكلت ذراع زوجها هي عناصر قصصية لها إمكانية الاستمرار في التقاليد نظرا لما تنصف به من **الثقافة** (١) المرفعي (التنوير التحققي) الى جانب العوامل الأخرى الداخلة في عمليتي الإدراك والتعلم فالنقطة الحمراء وسط مجموعة من النقش السود تجذب النظر إليها وحدها دون أن ينحرف الى جاراتها ، والصوت الخافق المختلط بمجموعة من الأصوات الخشنة المتناحلة يستقبله السمع ويدخل الأذن دون كبير عناء من قبل السامع . كذلك فإن العنصر المرفعي الغريب يسترعى الانتباه بما يتصف به من الغرابة أو الفخامة أو القوة أو البهجة . . الخ وهو ما يعرف عند أصحاب مدرسة الجشطالت بمبدأ الشكل على الأرضية في عملية الإدراك .

ويقرر **طومسون** أنه « بينما يستعمل المصطلح « موتيف » استعمالا قضايا ليعني أيًا من العناصر الداخلة في رواية تقليدية ، فإنه يجب علينا أن نتذكر أنه لا بد له من شيء خاص يجعل الناس يتذكرونه ويرددونه لكي يصبح جزءا حقيقيا من التقاليد وليس مجرد شيء عادي يقابله الجميع في حياتهم اليومية » .

عرضنا في مقالنا السابق * لمفهوم **الطراز** في دراسات القصص الشعبي ، وانتهينا الى أن الطراز هو أكبر وحدة قياسية (تحليلية) من وحدات تحليل الأدب الروائي . ونعرض الآن لمفهوم آخر لا يختلف عن المفهوم السابق في أهميته وإن اختلف عنه في الترتيب والمضمون وهو مفهوم الموتيفة التي هي أصغر وحدات القياس .

الموتيفة :

هي الجزء المتكرر والمستمر الحامل لمعنى أو قيمة ثقافية والذي يدخل في تكوين الشكل أو المحتوى لمختلف أنواع الإنتاج الثقافي - هذا من الناحية الصامتة . أما في الأدب التقليدي فالموتيفة - أو الجزء القصصي - هي أصغر عنصر روائي له القدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من التقاليد في ثقافة معينة . وتعتمد هذه الصلة الاستمرارية على قدرة أفراد المجتمع وحفظ هذه المادة الثقافية على مر الأيام ثم قدرتهم على تمكين الأجيال التي تليهم من اكتساب هذه المعرفة وما يرتبط بها من قيم - وذلك عن طريق العمليات العقلية الداخلة في عمليتي التعليم وحفظ المادة المتعلمة في حدود القوى الثقافية والاجتماعية التي تولدها الظروف الاجتماعية والثقافية .

ولقد حاول كثير من علماء الفلكلور أن يفسروا هذه الظاهرة وأن يحددوا القوى التي تستمر بمقتضاها هذه المواد الثقافية (وإن كانت هذه المحاولات قد تمت بمعزل عن الأبحاث التي دارت في ميدان التعليم - وخاصة في الربع الأول من القرن العشرين) . فنجد **أرلو كوستنسن** (الدانماركي) يعرف الموتيفة على أنها عنصر يحمل معنى معينًا ويتوافر في المجتمع طبقاً لمبدأ نفسه ليس من السهل تفسيره .

ويتفق الفلكلوريون على أن هذه الخاصية ترتبط بكون الموتيفة عنصراً غير عادي وملفتاً

(*) نشرت الحلقة الأولى في العدد الماضي ص ٢٩ -
١ . وقد جاء فيه أن وحدات قياس الأدب الروائي الشعبي هي : الطراز الواقعة ، الموتيفة .

والشخص الذي يهبط الى قاع بئر ليجد عالما غير عالما هذه كلها موتيفات .

الطوائف الثلاث للموتيفات

ويمكننا تقسيم معظم الموتيفات المعروفة الى ثلاث طوائف :

وتشكل هذه الطائفة من الموتيفات المادة التي لها القدرة على الوجود المستقل والتي يمكنها أن تصوغ القصة وتطور أحداثها من البداية الى النهاية والتي يمكنها أيضا أن تشكل الطراز الحقيقي للحكاية . وترى أرمينيا فوجلين في دراستها عن قصص الهنود الحمر انه من الممكن أن تشكل موتيفة واحدة قصة كاملة - وخاصة في الروايات البسيطة للمجتمعات البدائية .

شخصيات :

الا ان الطراز لا يتكون من الموتيفات فحسب فلا بد لهذه الموتيفات من اكتساب تتابع خاص يؤدي الى ظهور الأنماط

الطراز والنمط

يعتبر عامل التتابع من أهم العوامل التي تقرر ماهية الحكاية . فلو اننا افترضنا وجود مجموعة معينة من الوحدات القاعدية القصصية، الموتيفات ، فانه يمكن لهذه المجموعة أن تبقى مجرد حفنة من الجزيئات المتناثرة اذا لم تربطها علاقات عضوية . ويمكن لها كذلك أن تشكل أكثر من طراز مختلف أو أكثر من رواية لنفس الطراز وذلك تبعا لطبيعة العلاقات المختلفة القائمة بين هذه الموتيفات وتتابعها ودرجة ترابط عناصرها وهو ما يؤدي الى ظهور النمط . فالنمط إذن هو ترتيب العناصر أو المكونات في كل متكامل متميز بشكله وتركيبه الذي يفصل بينه وبين بقية التركيبات التي قد يكون لها نفس المستوى . والنمط كذلك هو العلاقات القائمة بين هذه العناصر ودرجة تفاعلها مع بعضها . أي العلاقات التبادلية بين مكونات الطراز المختلفة . بينما الطراز هو القصة الشعبية ذات الشكل والمحتوى الثابتين نسبيا .

وتشير روث في دراستها عن « دائرة سنغلا » الى وجود اختلافات وظيفية وتركيبية في عمل الموتيفات . وبناء على هذا فهي تقسم الموتيفات الى طبقات تبعا لأهمية الدور الذي تلعبه الموتيفة في القصة . فهناك ما تسميه «الموتيفة الأساسية» تزوج ابنته لمن يحضر له أتمن شيء في العالم السبب الرئيسي الذي من أجله يتنافس المتنافسون وتعد المقارنات . (طراز ٦٦٥٣ أ +) انظر شيء في العالم) .

ونقصد بالشخصيات ، هنا المعنى الاوسع والأعم للكلمة اذ تشمل الانسان والحيوان والجان وأحيانا الجهاد على حد سواء ممن يلعبون دورا في القصة الشعبية . فأبطال مثل الشاطر محمد وعلى بابا وأرغاد مثل المرابي والصمصص والإيمان اليهودي و « والخواجة » وحيوانات مثل الأسد والنمر والعنز وكائنات عجيبة مثل الحصان الطائر والكلب المتكلم وجمادات مثل المنخل الذي يخبر الغول بفرار ضحاياه وشخصيات متكررة مثل زوجة الأب الشريرة والابنة الصغرى الأكثر جمالا والأخ الأصغر الذي ينبجج دائما فيما يفشل فيه أخوته الكبار ، كلها عناصر قصصية قاعدية أو موتيفات تدخل في تكوين القصص الشعبي .

اشياء :

تكون هذه الاشياء ذات محدودية نسبية في ظهورها ، وغالبا ما تلعب دورها كمعصر مساعد وتبقى في خلفية الأحداث . فالاشياء السحرية مثل البساط الطائر والقصر الذهب وخاتم الملك والشجرة التي تجلب المغرير للنجدة وكذلك المعاداة الغريبة (التي يمكن اعتبارها ضمن طائفة الوقائع) مثل دفن الأرملة حيا وبيع الاشياء « بالصلاة على النبي » واختيار أول داخل للمدينة لتولى الملك ، كلها عناصر قصصية غير عادية يمكن اعتبارها موتيفات .

وقائع (حوادث) :

وتمثل الوقائع المقررة الغالبة العظمى للجزئيات القصصية القاعدية - الموتيفات . فتزويج الاميرة لمن يحضر أتمن شيء في الوجود ومخادعة الغول مما يؤدي الى قتله أولاده هو بدلا من ضحاياه والملك الذي يقتل زوجاته الواحدة تلو الأخرى،

وكذلك حكاية الزوجة وعشيقها الذي ارادت أن تعطيه الدجاجتين اللتين أضربها زوجها فطلبت منه دعوة ضيف للعتشاء معها ، ثم أرسلته في طلب شيء آخر وبينما هي مع الضيف والزوج غابا أخبرته بأن زوجها مريض وأنه سيستعمل خصيته (أى الضيف) كعلاج (طراز ١٧٤١ : ضيف القس والدجاج المأكول) فيدون موتيفة الضيف لفقدت النادرة حكيتها .

وهناك ما تسميه روث « موتيفة التفاصيل » وهي الموتيفة ذات الأهمية الجانية والتي يقتصر عملها على المساعدة في توضيح أو استكمال الأحداث المؤدية إلى تحقيق الموتيفة. التفاصيل خلا بناليا أو روائيا خطيرا . فالمرأة المسحورة التي رأى فيها أحد الخطباء صورة الأميرة وهي تحتضر يمكن أن تستعمل بموتيفة الهاتف الذي يأتيه بالخبز والليمونة. اللذين يعيدان الميت إلى الحياة يمكن أن تكون أى شيء آخر . وكذلك فاننا نجد في حكاية سنددلا أن الخداء الزجاجي موتيفة تفاصيل إذ أن محور الحكاية هو صغر حجم قدم سنددلا وليس كون الخداء زجاجيا . (ومن الطريف هنا أن نذكر أن إحدى قبائل الهندو الحمر في شمال أمريكا أخذت رواية سنددلا عن الأصل الأوروبي إلا أن الرواية البدائية اضطرت إلى تغيير النص بحيث أصبحت « سنددلا » صاحبة أكبر قدم في القبيلة وذلك لأن ضخامة القدم وليس صغرها هي علامة الجمال عندها) .

ولا شك أن دارس الأدب الشعبي يقابل في معظم قصصه الكثير من العناصر الروائية التي يمكن إسقاطها دون أن تصاب القصصة بآدنى ضرر ومن أمثال ذلك الموتيفات الخاصة بالوصف وعناصر التشويق وإطالة الأحداث حتى تستغرق الرواية - بسبب أو لأخر - أطول وقت ممكن .

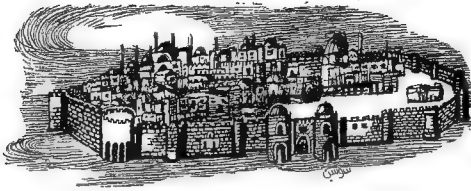
وتحدث روث أيضا عن وجود تجمعات موتيفة منطقية استمها المركب الوظيفي (يجب ألا نخلط بين مفهوم روث عن المركب الوظيفي والمفهوم الانثروبولوجي عن المركب التقسافي - وهو ما سنعرض له عاجلا) وهي أصغر جزء تخصصي متكامل مكون من عدد من الموتيفات يمكن أن ينظر إليها على أنها مترابطة مع بعضها . إلا أنها تتمتع بقدر من الاستقلال والقدرة على الحركة الذاتية بالانضمام إلى النصوص المختلفة أو الانفصال عنها ، ويسمى كرسنتفensen ، هذا التجمع بالموتيفة المتلازمة

ويؤكد الجانب المنطقي فيه . فالصخرة التي تفتح لتقول معين موتيفة مستقلة ، والكهف الذي تؤدي إليه هذه الصخرة موتيفة مستقلة ، أخرى ، والعجائب التي يحتويها الكهف موتيفة ثالثة ، وسكان الكهف - سواء أكانوا بشرا أم كائنات خارقة - موتيفة رابعة ، إلا أن هذه الموتيفات الأربع تتلازم وغالبا لا تظهر منها واحدة دون الأخرى . ويتفق شيفان مع روث وكرستنسن على وجود المركبات الوظيفية إلا أنه يختلف معها في افتراض عنصر المنطقية في العلاقات القائمة بين مكونات المركب الوظيفي .

وهنا ينبغي علينا أن نحدد ماهية الموتيفة والطراز كوحدة قياسية (تحليلية) بالنسبة لوحدات قياس طوايف الثقافة الأخرى ، فالفلكلور ظاهرة ثقافية في المقام الأول :

يقوم تقسيم الثقافة إلى وحدات صغرى أساسا على مبدأ أنه مجرد وسيلة دراسية وليس حقيقة واقعة ، فالانثروبولوجيون التقسافيون والاجتماعيون منذ تبلر يجمعون على أن الثقافة بجميع مظاهرها كل متكامل لا يتجزأ .

إن أصغر وحدة لقياس حجم الظاهرة الثقافية هي العنصر الثقافي العنصر هو أصغر جزئية يمكن التعرف عليه مستقلا في ثقافة معينة . ويعرف هوبل العنصر بأنه « وحدة من وحدات الأنماط السلوكية أو انه النتاج المادى واللامادى لتلك الأنماط ، والذي يعرف عنه أنه لا يمكن أن ينخفض أو يجزأ إلى أقل من تكوينه القائم » . فالتحساس مثلا إذا لم يكن معروفا لجماعة لا يمكن اعتباره عنصرا من عناصر ثقافتهم ، أما إذا عرف هذا المعدن لجماعة معينة أصبحت تلك المعرفة وأصبح هذا المعدن عنصرا من عناصر ثقافتهم . وكذلك المدينة كمجرد فكرة أو مفهوم يناظر مفهوم البدوة مثلا يمكن أن تكون عنصرا ثقافيا عند جماعة معينة ، وكذلك إمكانية تشكيل النحاس إلى أشكال معينة . فإذا ما نحن قارنا بين تلك العناصر الثقافية العامة ومفهوم الموتيفة لوجدنا أن أي منها لا يصح اعتباره موتيفة بفرده . أما المدينة النحاسية فهي موتيفة يقتضى وجودها في ثقافة معينة وجود العناصر الثقافية السابقة ذكرها (وهي المعرفة بالنحاس وبإمكانية تشكيله وبالمدينة) . ومن هنا يمكننا القول بأن الموتيفة هي أصغر وحدة من وحدات القصص الشعبي ولكنها ليست بالضرورة أصغر وحدة في الثقافة الشعبية .



العريض نجد انها قد تشكل جزءا من أي من هذه المؤسسات الثقافية وتنتمي اليها . فالحكاية التي يتكسب بها راويها تصبح جزءا من المؤسسة الاقتصادية ، والحكاية التي تسبل بها الأم أولادها أي تضمهم بها في الفراش للنوم تصبح جزءا من المؤسسة الاسرية والحكاية التي يقصد بها راويها ان يعلم سامعيه شيئا معينا تصبح جزءا من المؤسسة التربوية وهكذا . فالحكاية لا تقوم بمحتواها وشكلها وتكوينها فقط وانما **بوظيفتها** و**ماهية راويها** و**سامعها** وظروف الرواية والاستماع على حد سواء . مع ملاحظة ان الحكاية غالبا ماتكون متعددة الوظائف وذلك لتكامل المؤسسات الثقافية التي تنتمي اليها الحكاية واعتمادها المتبادل على بعضها البعض .

المحاولات الأولى للفهرسة الموثيقية

كانت قوائم الجمل المميزة (التي سبق وصفها في المقال السابق) هي أولى المحاولات لفهرسة القصص الشعبي . وقد احتوت هذه القوائم على عناصر كثيرة مما يمكن تسميته الآن بالموثيقات . وفي الوقت الذي اقترح فيه أرني إمكانية فهرسة سواد القصص الشعبي باستخدام الوحدات القصصية الصغرى كالموثيقات ، كانت هذه القوائم الأيجدية خليطا من الموثيقات والوقائع والطرز . الا أن الموثيقة بغفورها الحالي لم تظهر بوضوح الا على يد طوسون وتحت تأثير مباشر وقوي من المدرسة الانثروبولوجية الامريكية ، وخاصة أعمال وسيلر

اما الوحدة القياسية (التحليلية) الثانية للثقافة فهي **المركب الثقافي** ويمكن تعريفه على انه مجموعة من العناصر الثقافية المترابطة ترابطا عضويا والتي تؤدي وظيفة معينة . فالخاتم مثلا مركب ثقافي من حيث أن عناصره هي الملعن والحجر والصنعة والشكل ثم الوظيفة التي قد تكون جمالية أو شعائرية أو اقتصادية وما الى ذلك والحكاية في حد ذاتها مجموعة من المركبات الثقافية المترابطة التي تؤدي وظيفة قصصية معينة ، ومن هنا يمكننا القول بأن القصة (كاستجابة ثقافية) في حد ذاتها - أي إمكانية أن يقص المرء ما حدث ، هو عنصر ثقافي لابد ان يوجد في الثقافة قبل ان يمكن للحكاية كما نفهمها الآن أن توجد كمركب ثقافي . . . ويمكننا كذلك القول بأن الموثيقة والمركب الموثيقي والواقعة والطرز كلها درجات متفاوتة من المركبات الثقافية .

واما الوحدة القياسية (التحليلية) الثالثة للثقافة فهي **المؤسسة الثقافية** وهذه المؤسسة يمكن تعريفها على أنها مركب من الانماط السلوكية التي تنتظم حول حاجة قوية أو انها مجموعة من المركبات الثقافية والاجتماعية التي تشبع حاجات أساسية في المجتمع . ولقد ذهب بعض الباحثين إلى أن تلك الحاجات الأساسية هي الحاجة الاسرية والحاجة الاقتصادية والحاجة التربوية والحاجة الاقتصادية والحاجة السياسية .

وبالنظر الى الحكاية في سياقها الثقافي والاجتماعي

يصرح **طوسون** بأن اهتمامه بموضوع الموثيقة بدأ في وقت مبكر (مستهل هذا القرن) حيث اقتضت رسالته لتبيل درجة الدكتوراه عن « **القصص الشعبية الأوروبية عند هنود أمريكا الشمالية** » من جامعة هارفارد اعداد قوائم تتضمن **دقائق** هذا القصص لمقارنة وقائع وملامح القصص الهندى الاحمر بنظيره الأوربي ، واقتضت تلك القوائم تبويبا خاصا الا أن هذا العمل لم يؤد الى نتيجة محددة وذلك لعدم وضوح مفهوم الموثيقة بما فيه الكفاية آنذاك للقيام بمثل هذا العمل .

وفي عام ١٩٢٢ قرر طوسون توسيع دائرة بحثه لتشمل العناصر الأصلية في قصص الهنود الحمر والتي لا ترجع الى أصل أوربي . الا انه أيقن بعد عدد من المحاولات ان أية دراسة فعالة لتلك العناصر القصصية الدقيقة يجب ان تقوم على أساس تنسيقي (فهرسة) هذه العناصر وتبويبها في مداخل واضحة ومستقلة .

ويجب أن نشير هنا الى انه في نفس الوقت الذي كانت فيه المدرسة الفلكلورية مشغولة بكيفية تحليل الظواهر الروائية التقليدية كانت المدرسة الأنثروبولوجية الأمريكية بصدد تقديم مفهوم مكونات الثقافة (العنصر، المركب ، والمؤسسة) . وهي المحاولات التي بدأها كروبر ولوى عام ١٩٠٨ ثم تبعهما بواز بتحليله ميثولوجيا جامعة التسمسيان عام ١٩١٦ . ولقد كان لأعمال وسلو التي قدم فيها مفهوم العنصر الثقافي أثر قوى في بلورة الموثيقة وخاصة فيما يتعلق بأثر العناصر الطبيعية على تكوين ثقافات الجماعات الأصلية في أمريكا الشمالية وما تبعها من تكوين المناطق الثقافية وتتمركز هذه الدراسات حول تحديد العامل المكاني - الموقعة الجغرافية - التي يغلطها العنصر الثقافي بالنسبة للعامل الزمني .

محاولتان مبكرتان

ولقد سبقت محاولة **طوسون** المبكرة هذه محاولتان أخريان على الأقل لتنمية نظام فهرس يعتمد على عناصر قصصية أصغر من الطراز : أي العناصر القصصية الصغرى . ففي عام ١٩٢٥ قام **مورستشن الدانيمركي** - بمحاولة لتبويب وفهرسة مادة القصص الشعبي تبعا للعناصر القصصية الصغرى فيها . واقترح **مورستشن** وحدتين أساسيتين لهذا النظام وهما **الموثيقة** و « **الموضوع الأساسي** »



(طومبسون وكريستنس وفيلسكي) يظهر مفهوم الموتيفة كما نعرفه اليوم الا انه كان دائما يختلط بمفاهيم أخرى وخاصة المفاهيم البنائية .

فهرست الموتيفات

ظهر أول اجزاء فهرست الموتيفات عام ١٩٣٢ ثم تتابعت ظهور أجزائه الستة حتى عام ١٩٣٦ . ثم أعيد طبعه بعد توسيعه وإضافة المواد التي جلت في الميدان بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٨ . أخذ طومبسون مصطلح الموتيفة في شكله الفرنسي وأعاد تعريفه على نحو يختلف عن التعريفات السابقة فالموتيفة عند طومبسون هي « تلك التفاصيل السابقة فالموتيفة عند طومبسون هي » تلك التفاصيل التي تنبئ منها الحكاية الكاملة ثم عاد في عام ١٩٥٠ وأضاف أنه يستعمل المصطلح للإشارة إلى أي من الأجزاء التي تتكون منها أي فقرة من فقرات التراث القصصي ويشير في الوقت نفسه إلى أن المصطلح يستعمل استعمالا فضفاضاً ليدل على أي من العناصر الداخلة في تكوين التراث الشعبي بصفة عامة . وينتهي إلى أن الغرض من وراء فهرست الموتيفات وهو ترتيب المواد التي تشكل الأدب الروائي التقليدي في نسق منطقي واحد ، فالمحايات والمواويل القصصية والحرافة الروائية والموتيفات وقصص العصور الوسطى الرومانسي وقصص المواقظ والنوادر والملح والأساطير المحلية قد أدخلت جميعاً ضمن هذا العمل .

ولقد كان معيار صلاحية المادة لتكون ضمن فهرست الموتيفات هو قوتها كتقليد بصرف النظر عما إذا كانت تقليدا شعبيا شفافيا أو تقليدا شعبيا مدونا . بما في ذلك من تجميعات ذات طابع أدبي بحث مثل **كليفة وديمة وألف كيسة** و **كليفة** . والتردد أو التكرار هو دليل هذه القوة . فمجرد ظهور الموتيفة مرة واحدة في ثقافة بأسرها يجعل منها عنصرا نفسيا تابعا لحاملها وليس تابعا للثقافة التي ينتمي إليها هذا الحامل . ومن ناحية أخرى فإن تردد ظهور العنصر أو الموتيفة على اللسان عدد كبير من أفراد المجتمع يجعل منها عنصرا له دلالات ثقافية قبل دلالاته النفسية .

ولقد استبعد طومبسون من فهرسه جوانب معينة من الثقافات التقليدية وخاصة تلك الجوانب

ويعرف كريستنس **الموتيفة** بأنها عنصر حامل للمعنى « يتواتر » في المجتمع طبقا لبدأ نفسي ليس من السهل تفسيره ، ويمكنه أن ينفصل بسهولة عن الكيان القصصي المنتمي إليه ليدخل في تشكيلات قصصية أخرى بنفس السهولة التي انفصل بها عن التشكيلات السابقة .

أما الموضوع الأساسي فيعرفه على أنه « فكرة أساسية يعبر عنها من خلال موتيفة أو مجموعة مترابطة من الموتيفات » وقسم **كريستنس** مواد القصص الشعبي طبقا لهذين المبدأين الأساسيين وطبقا لمداخل أخرى فرعية مشتقة عنها . فالموتيفة قد تشكل واقعة كاملة وقائمة بذاتها و « العنصر من الموتيف » هو مجرد سمة معينة أو استعمال مكرر يحتوي على لمحة من الأحداث . ويستطرد **كريستنس** من هنا إلى « عناصر العلاقات » و « المستلزمات المحمية » و « موتيفات بلا موضوع » و « موتيفات ذات موضوع ضعيف » . الخ ولكن هذا التقسيم لم ينجح للأسباب التالية :

- الخلط بين السمات البنائية والسمات القصصية
- ترك جانب كبير من المادة القصصية للترتيب الأبجدي
- صغر حجم المادة التي بنى عليها التقسيم
- الطبيعة الأدبية للاتقليدية للنصوص المستخدمة

مشروع آخر للفهرسة

وفي نفس العام قدم الفلكلوري التشيكي ، **فيلسكي** مشروعا آخر للفهرسة طبقا للعناصر القصصية الصغرى . الا ان مشروعه **فيلسكي** لم تكن له فعالية كبيرة إذ انه قسم موتيفات القصص الشعبي إلى مجموعات تنقصها الوحدة الموضوعية . «موتيفة مجتمع التقاليد» وباب «الموتيفة الحضارية» ثم ناقش **فيلسكي** أشكال القصص الشعبي المختلفة على هذا الأساس محاولا أن يربط بين نوعية الموتيفة والشكل البنائي الذي افترض ضرورة تشكيله . الا أن هذا المشروع لم يتعد كونه مجموعة من الأمثلة قصد بها **فيلسكي** مجرد تقديم الفكرة إذ انه لم يكن مهتما بتكوين فهرست متكامل .

ومن الملاحظ انه في جميع هذه المحاولات

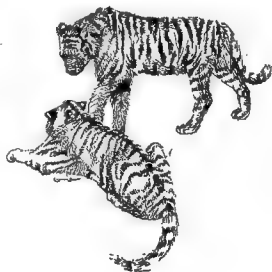
التي ليس لها أبعاد قصصية فالخرزعبلات
والعادات الجماعية والمعتقدات الدينية لم يضمها
الفهرست • وكذلك تجنب طومبسين الفوازير
والامثال الا ما كان ظهوره منها يشير جزءا عضويا
من أجزاء قصة •

ولقد جمعت الموتيقات المتعلقة بموضوع واحد
مع بعضها وعولمت كوحدة واحدة بصرف النظر
عن الشكل أو النوع الأدبي الذي تظهر فيه هذه
الموتيقات فالقدرة الخارقة على الانتقال من
مكان لآخر في لمح البصر - مثلا - قد تكون جزءا
من حكاية وقد تكون جزءا من أسطورة دينية • •
الخ • ويكون موقعها في فهرست الموتيقات طبقا
لدرجة التشابه الموضوعي • وليس نوعية المصدر
الذي أخذت عنه الموتيقة •

الأبواب الرئيسية للفهرست

وينقسم الفهرست الى ٢٢ بابا رئيسيا وعين
لكل باب حرف معين يرمز لطبيعة محتوياته
كالتالي :

- موتيقات ميثولوجية
- الحيوانات
- التابو (المحرمات)
- السحر
- الموتى
- المدهشات (العجائب)
- القيلان
- الاختبارات
- الحكيم والاحمق
- المخادعة
- انقلاب القدرات
- تنظيم المستقبل
- الصدفة والقدر
- المجتمع
- النواب والعقاب
- الاسرى والمطاردون
- القسوة غير الطبيعية
- الجنس
- طبيعة الحياة
- الدين
- سمات الشخصية الاجتماعية
- الدعاية
- منوعات
- التركيبيات
- الرمزية



الإطلاق

استثناءات متفردة

موتيفات تاريخية أو خاصة بنسب أو تاريخ حياة فرد

قصص الرعب

ثم ينقسم كل مدخل بدوره الى مداخل فرعية عشرية . أى أنها تمتد عددياً لتشمل العدد عشرة أو مضاعفاته . فمثلا المدخل ت و ٩٩٠ (من صفر الى ٩٩) يختص بالحب ويتفرع الى المداخل الفرعية على الوجه التالي

— الحب .

— الوقوع فى الحب

— مقابلات العشاق

— الغزل

— العاشق المحترق

— الحب المأساوى

— الحب : موتيفات متنوعة

فالامر الذى يجب فتاة لم يرها على الإطلاق يدخل أولا تحت باب الجنس ولما كان الموضوع هو الوقوع فى الحب وليس الحب نفسه فإنه يدخل فى مدخل « الوقوع فى الحب » ثم نجد الموتيفة مدرجة كالتالى :

الوقوع فى حب شخص لم يره

ولما كانت هذه موتيفة عامة وتتنوع الروايات فيها فالتا تجددها وإردة كالتالى :

الحب من مجرد الذكر والوصف (للشخص الآخر)

جمال امرأة يذكر عند الملك ويتسبب فى البحث عنها لتصبح زوجة
الحب من رؤية صورة
الحب عن طريق رؤية تمثال

شاب يصنع تمثالا لفتاة ثم يبحث عن شبيهته

من الواضح ان هذا النظام الرقى للهنسة ، وهو مشابه للنظام المتبع فى تصنيف الكتب وفهرستها فى مكتبة الكونجرس الامريكية يسمح باضافات جديدة لانهاية لها فالحب عن طريق رؤية تمثال مثلا يمكن ان يكون حبسا عن طريق رؤية تمثال رخامى أو الحب عن طريق رؤية تمثال مسجود أو الحب عن طريق رؤية تمثال عاجى وهكذا . ولا شك ان هذا النظام يسمح بتسجيل

الدقائق المحلية بدقة وبالشكل الذى يضمن للخصائص الثقافية المنفردة عدم الضياع بسبب التقريب والتشابه أثناء عمليات القياس . وكما هو متبع فى فهرست الطرز فان فهرست الموتيفات ثبتت المراجع المختلفة والمصادر التى أخذت عنها الموتيفة وذلك حتى يتسنى للباحث الرجوع الى المادة فى مصادرها الاصلية .

ويستخدم الفهرست أيضا الترتيب الابجدي الذى يتم عن طريق ترتيب الاحداث والأشياء والأشخاص . . . الخ الرئيسية فى الموتيفات ترتيبا ابجديا مستقلا يشير الى رقم الموتيفة فى الفهرست العام . ولقد خصص الجزء السادس من هذا المرجع للفهرسة الابجدية مما ييسر العثور على المادة موضوع البحث . فالجزء السادس يعتبر بمثابة فهرست للفهرست نفسه .

تقييم الفهرست

وفى تقييمنا للفهرست لا بد لنا أن نأخذ فى اعتبارنا المشكلات الهائلة التى تقف فى سبيل انجاز مثل هذا العمل وتحول دون بلوغه حد الكمال فهناك ولا شك ثغرات جغرافية واسعة لم تستخدم الفهرسة من ثقافتها الا القليل . **وأهم هذه المناطق هى المسالم العربى والشرق الاوسط** (على النحو المشروح فى مناقشتنا لفهرست الطراز) . ومنشأ هذه الفجوات طبعاً هو عدم إمكانية التوصل الى القصص الشعبية لهذه المناطق نظراً لندرة المنشور منه وعدم وجود أرشيفات متخصصة لحفظ تراث شعوب هذه المنطقة وخاصة فى الوقت الذى كان الفهرست فيه فى مرحلة الاعداد . وكذلك يجب علينا أن نتذكر ان فهرست الموتيفات لا يشير الى نمطية الموتيفة ، أى موقعها من بقية الموتيفات الأخرى فى القصة الواحدة وعلاقتها بتلك الموتيفات . وقد يترتب على ذلك سوء الحكم على النقص الروائى موضوع البحث وهو جانب يقتضيه **فهرست الطرز** حيث أنه يهتم بإثبات جميع مكونات الطراز الواحد ونمطيته . وكما سبق أن ذكرنا فان **فهرست** الموتيفات لا يفترض وجود علاقة عضوية **مصدوية** بين الموتيفات المتشابهة فى القصص المختلفة فى حين أن **فهرست الطرز** يفترض وجود مثل هذه العلاقة بين روايات الطراز الواحد . حيث انه نتاج مباشر لمناهج ونظريات المدرسة الانتشارية والانثروبولوجية .

المراجع

1. Arthur Christensen : Motif et Thème (Folklore Fellows Communications), vol. 59 (Helsinki, 1925), see p. 5 ff.
2. For the effect of « Salienc » On Perception Mechanisms in the Social Milieu, See D. Krech, and others : Individual in Society (New York, 1963), pp. 20-21 ; Thibaut and Kelley : The Social Psychology of Groups, pp. 82-89 ; Miller, D.R. : Study of Social Relationships (In : Psycholog, A Study of A Science, vol. 5, pp. 681-682).
3. Wolfgang Köler : Gestalt Psychology, New York, 1962, p. 120 f.
4. Thompson, S. : « Motif » in : Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend, vol. II, New York, 1950, p. 753.
5. Thompson : The Folklore, pp. 415-416.
6. Erminie W. Voeglin : North American Indian Folklore in SDF, vol. II, p. 800.
7. Anna Birgitta Rooth : The Cinderella Cycle, Lond., 1951, p. 32.
8. Christensen : Motif et Thème.
9. Jan-Ojvind Swahn : The Tale of Cupid and Psyche, Lund. 1955, p. 13.
10. Tylor, E.B. : The Origins of Culture (Being vol. I of his Primitive Culture), London, 1871, pp. 1-2.
11. Hoebel, A.E. : Man in the Primitive World, New York, 1949 ; Hult Kranz, A. : General Ethnological Concepts, Copenhagen, 1960, pp. 84-85.
12. See Haebel and Kult Kranz.
13. See Hoebel and Herakovits, M.J. : Man and his Works, New York, 1949. See also Hult Kanz, pp. 165-167.
14. Thompson : European Tales among the North American Indians, Colorado Springs, 1919.
15. Journal of American Folktales, vol. 21, 1908.
16. Boas, F. : Tsimshian Mythology, Washington, 1916.
17. Wissler, C. : The American Indian, New York, 1917.
18. Christensen : Motif et Thème, p. 5.
19. Ibid.
20. Wesselski, H. : Märshen des Mittelelters, Berlin, 1925, p. XVII and Versuch Einer Theorie des Mäshen, Reichenberg, p. 32 ff.
21. Thompson, Motif Index of Folk Literature, vol. 1, p. 2.
22. Thompson, « Motif », p. 753.
23. Thompson : Motif Index, Bloomington, Ind., 1955, vol. I, p. 11 ; The Folktales, p. 423.
24. Thompson : The Folktales, p. 423.
25. Thompson : Motif Index, 1955, vol. I, p. 11.
26. Ibid., p. 10.
27. Thompson : The Folktales, p. 425.

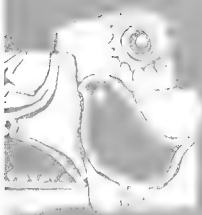
أبواب المجلد

- لغة القاهرة .
- القوس السبعة في الوطن العربي .
- المؤرخ السعيد في السيرة .
- أحياء القوس السبعة .
- القوس السبعة التاريخية عبر التاريخ .
- المؤلفات الأثرية ومجموعة الإجماع .
- الحكايات والإنسان عند الفلاحين .
- مشروع السيرة في القوس السبعة
- في مرسى مطروح
- السيرة في أعمال كبار حلقه .

١ - مجلة الشرق والسياسة

٢ - مجلة الشرق والسياسة

٣ - مجلة الشرق والسياسة



جولة الفتون الشعبية

الفية القاهرة

بقلم : تحسين عيد الحى

قدم للندوة بحثا عن « مدينة القاهرة ومشاكلها
فى القرنين السابع عشر والثامن عشر »
وقدم الدكتور عبد الحميد يونس بحثا عن
شخصية ابن البلد (٢)

وتولى ريجوى شرياتف الباحث السوفيتى ،
الحديث عن الجانب الشعبى لقاهرة القرن ١٧ وذلك
فى تحقيقه لمخطوطات فريد وجدى فى جامعة -
ليتنجراد ، وهو عبارة عن قاموس ليويسف المغربى
المتوفى سنة ١٦١١ م . يضم مفردات عن اللهجة
المصرية ، ويحتوى على عدد كبير من نماذج الأدب
الشعبى المصرى ، وعلى معلومات مقارنة عن مفردات
اللهجة العامية القاهرية وقواعد اللهجات العربية
الآخري فى السودان وسوريا واليمن والمغرب ،
كما يعطى دراسات لبعض الشخصيات المعاصرة له
كعلماء الأزهر والكتاب والشعراء والحكام ، ولعادات
أهل القاهرة وأخلاقهم ، وحاول الباحث أن يتتبع
الكلمات العامية فى القاموس الى وقتنا الحاضر
ليعرف ما لا يزال يستعمل من هذه الألفاظ حتى
الآن ، فوجد أن ٢٠٪ من كلمات القاموس هى

انعدت فى أوائل إبريل الماضى - ندوة -
موسسة ، حضرها ما يقرب من سبعين عالما وباحثا
من المتخصصين فى تاريخ مصر وآثارها وفتونها
قدموا الى القاهرة من البلدان العربية وأوربا ،
وأمریکا والاتحاد السوفيتى والهنر .

وقد علق جاك بيرك على الندوة بقوله « انها
كانت دليلا على اهتمام القاهرة بالعالم ، وقال
أندريه ريمون الباحث الفرنسى : « ان تاريخ مصر
هو تاريخ القاهرة ، وبهذا المعنى كان الاحتفال
بالقاهرة احتفالا بمصر كلها » (١)

ولقد أصبح تاريخ القاهرة ، هو تاريخ شعبها ،
معمارها يمثل فنهم وأحيائها تصور مستويات
معيشتهم ، وقد أدرك ذلك الباحث الفرنسى أندريه
ريمون - رئيس المركز الفرنسى للدراسات
العربية بدمشق ، حيث تركزت دراساته فى
فى التاريخ المصرى فى القرنين السابع عشر ،
والثامن عشر ، واستلفت أنظار المثقفين العرب بما
ترجم له من مقالات عن هذه الفترة ، كانت إحداهما
عن السقاين فى القاهرة ، والثانية عن أحياء
القاهرة والحركات الشعبية فيها فى القرن الثامن
عشر ، والثالثة عن ثورة القاهرة ، الملكية ، وقد

(١) مجلات الكتاب ، والجملة ، والفكر المعاصر .

(٢) البحث منشور فى صدر المجلة .

التي اندثرت فقط ، كما بحث في نظام تركيب الجملة في اللغة الدارجة .



وحظيت الفنون والآثار بجلستين من جلسات الندوة ، وكان من المتحدثين فيها الدكتور جمال مخرّز ، الذي قدم بحثاً عن منازل الفسقاط كما تكشف عنها حفائر القاهرة ، وهو يتضمن حديثاً مختصراً عن انشاء العواصم الاسلامية المختلفة واطلاق اسم مصر الفسقاط على العواصم الثلاث التي اتصلت بعضها ببعض تميزاً لها عن القاهرة ويتحدث عن ازدهار المدينة واضمحلالها ورأى المؤرخين والرحالة فيها .

وقدم الاستاذ ابراهيم شيوخ بحثاً بعنوان « من روائع العمارة بالقاهرة المملوكية : » . جامع الملك المؤيد » ويرى أن هذا المسجد يعتبر أفخر آثار المماليك الشراكسة . ويذكر أن معاصريه عدوه أكثر مساجد الاسلام زخرفة وترخييباً ، ويقدم الباحث وصفاً للعناصر المعمارية المختلفة في هذا المسجد ، المحل منها والاجنبي ، ويتساءل عن الدوافع في انتشار الطراز الكورني في عمارة المماليك ، هل كانت بها مصادر كافية من المباني القديمة لدرجة أن هذا الطراز الفخم كان أكثر استجابة لأبهة المباني المملوكية .

وقدم المهندس الأستاذ حسن فتحي بحثاً عن القاعة العربية ، في المنزل القاهري وتطورها .

وقدمت الدكتورة سعاد ماهر بحثاً عن « أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي » وهي ترى أن الفن التشكيلي في العصر الاسلامي أخذ قوامه الروحي من شبه الجزيرة العربية أما قوامه المادي فقد تمت صياغته في أماكن أخرى كان للفن فيها قوة وحياء ، وترى أن جوهر الفنون الاسلامية هو الحظ العربي وأن الفن الاسلامي كان عليه مسحة بيزنطية واضحة عندما كانت دمشق عاصمة الدولة الاموية .

أما في العصر العباسي فقد تأثر بالفن الساساني عندما انتقل مركز الخلافة الى العراق ، وأن الفن في مصر كان يخضع في العهد الاموي والعباسي لفنون تلك العهود . إذ كانت مصر ولاية من ولايات تلك الدول ، واستمر الحال على ذلك حتى منتصف القرن الرابع الهجري ، أي في عهد الفاطميين ، حين أصبحت مركزاً لخلافة تنافس الخلافة العباسية في بغداد ، وتدين بالمذهب الشيعي ، بعكس العباسيين السنيين الذين أثروا في الشعب المصري

ولذلك رأى الفاطميون الا يعتمدوا على مسلمي مصر لاختلافهم معهم في المذهب ، وأن يعتمدوا على أهل الذمة من المصريين وخاصة الاقباط . وكان في اتباع هذه السياسة احياء لعادات الاقباط وتقاليدهم وفنونهم ، خاصة وأن الفن القبطي لم يكن قد اختفى ، وترى الكاتبة أن النسيج في مصر من أحسن الامثلة التي تثبت احياء الفن القبطي ، سواء أكان ذلك من حيث الزخرفة أم الاسلوب الصناعي أم الأنوال أم المواد الخام .

وانتقلت الباحثة بعد ذلك الى التحدث عن الحزف وذكرت أن الحزف المصري لم يصل في التقدم الفني الى ما وصلت اليه بلاد ما بين النهرين ، واستمر الحال على هذا الشأن الى أن اكتشف خزافو الدولة العباسية نوعاً جديداً من الطلاء عرف باسم البريق المعدني ، اقبل على اقتنائه المسلمون ، وانتشر هذا النوع أيضاً في عهد الفاطميين حيث بدأت تظهر عليه الرسوم الادمية ذات المسحة الفاطمية .

أما عن الحفر على الخشب الذي برع فيه الاقباط فقد استمر في العهد الاسدي مع اضافة شريط من الكتابة العربية ، ومع تطور الرسوم الحيوانية والادمية في اوائل العهد الفاطمي واختفائها في نهايته اذ حلت محلها الزخارف الهندسية .

كذلك نرى أن الاسلوب المتأثر بالفن القبطي لم يقتصر ظهوره على الخشب فحسب بل وجد كذلك

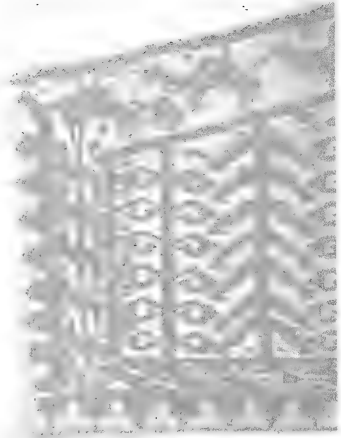
الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة العدد الثامن من مجلته أنالس اسلامولجي ...

حوليات اسلامية - وحرر مادة هذا العدد نفر من كبار المستشرقين . وفي هذا العدد يحدثنا جاستون فييت عن احتفالات القاهرة وضروب النهو فيها ، يلاحظ أولا : أننا نجد في تاريخ الاسلام الاجتماعي ، من يعملون على تسليية الناس جنباً الى جنب مع رواة القصص الشعبي . كان الشعب المصري قد اعتساد التجمع في أماكن معينة في مناسبات معينة ، لكي يستمتع بما يقدم له من متعة ولهو : من تلك الاماكن بين القصرين ، الذي يقول القرينى عنه : انه كانت تعقد فيه اجتماعات عدة للاستماع الى السير الذاتية والقصص التاريخية والشعر ، أو الاستمتاع بالعروض المسلية المتنوعة ، وكان هناك أيضاً أساتذة في فن المبارزة ، يعرفون كيف يستخدمون مختلف أنواع السلاح ، خاصة العصي وعازفون يصحبون منشدى المواويل ، وكان السير في شوارع الحسينية متعلدا بسبب تجمع اصحاب اللهو والملاعب ، ويقال ان « ألف ليلة وليلة » كانت تروى في بين القصرين منذ القرن الثاني عشر ، وظل الرواة يواصلون نشاطهم بنجاح حتى ظهور خيال الظل ، وفي العصر الحديث ظهر الراديو والسينما .

ويقول ليون الافريقى أن مدبرى الجمال ، والكلاب والحير كانوا يجتمعون في ميدان الازبكية ، ويصف مشهداً مسلياً لفت نظره : وهو « نمر » الحمار الذي ينصاع لأوامر صاحبه ، فيمتظاهر بالموت تارة والفرح تارة أخرى ، وتنتهى النمره دائماً بوقوف الحمار أمام أجمل من يشاهدن العرض ، وكان هناك أيضاً من درب العصافير على التقاط قصاصات من الورق كتبت عليها عبارات تنبئ بالخطر السيء أو السعيد ، وإلى جانب هؤلاء وأولئك ، القردانية ، والرافات ، وخيال الظل .. الخ .

ويختم فييت عرضه بالحديث عن البهلوانات الذين اشتهروا منذ عهد الفاطميين . ويشير الى نصوص لم تنشر بعد عثر عليها السيد أحمد دراج ، من بينها النص الآتى معناه :

« في بداية ربيع الأول من عام ٨٢٩ / يناير ١٤٢٦ ، قام رجلان بأداء تمرينات مذهلة ، كان أحدهما ، وهو أوروبى اعتنق الاسلام حديثاً ، يلبس زياً عسكرياً ، لقد مدح حيلاً من أعلى مقدة مدرسة السلطان حسن .. حتى أعلى الاشرفية ، داخل أسوار القلعة ، مما يعادل مسافة تقسوق



على العاج والرخام والحجر والرسوم الخاطمية المائية ، مما يؤكد أن العصر الفاطمى كان عصر احياء للفن القبطى .

وقدم الاستاذ عبد الرؤوف على يوسف بحثاً عن الزجاج المصرى تحدث فيه عن دورقين صغيرين محفوظين بمتحف الفن الاسلامى وعليهما نقش بالحظ الكوفى وهما مثلاًن لمجموعة مشابهة من الدواقر محفوظة بمجموعات أخرى .

وتحدث الدكتور ميشيل ووجر عن التأثيرات الايرانية على بعض أنواع التحف المصرية في العصر المملوكى ، فمنها زخارف على قطع من النسيج . وأشار الى ما ذكرته المراجع عن السفارات الايرانية التي جاءت الى مصر في العصر المملوكى وما جلبته معها من هدايا النسيج .

وبمناسبة الغية القاهرة أصدر المعهد العلمى



مدى السهم بقليل .. سار الرجل على هذا الجبل
مبتدئا من المذئذنة ، ووصل الى الاشرفية وهو
يؤدى ألوانا من الحركات البهلوانية .. كان
السلطان حاضرا وكذا سكان المدينة كلهم ، لقد
كان مشهدا خارقا للعادة ، لم يكن ليصدق أحد
لو لم يره مرأى العين ..

وهكذا استمر المشتركون في الندوة في تقديم
ابصائهم التي ألثرت افكارنا ومعلوماتنا عن
قاهرتنا الحبيبة ، وقد تابعت الصحافة الندوة ،
واصدرت المجلات الثقافية أعدادا خاصة عنها
.. وربما كانت حصيلتنا الحقيقية من علمه
الندوة أننا ونتيجة للاحتكاك المباشر مع مجموعة
رائدة من الباحثين العالميين الذين قدموا لنا
المعلومات الوفيرة عن مدينتنا الخالدة ، أن نبذل
المزيد من الجهد في أن نعرف نحن مدينتنا ،
وتكون مشاركتنا في مثلها من الندوات القادمة
أكثر فاعلية .

وكانت ملامح هذا الاهتمام واضحة في كل من
إيطاليا واليونان والمانيا ولأهداف ديمقراطية
ليبرالية في إنجلترا وفرنسا ، حيث اتخذت صفة
انسانية ، عندما أصبح مهيا الاحتفال بالإنسان
العادي المبتكر ، وما ينبع عنه ، من مراسم ، أو
طقوس ، أو تدين ، أو حكايات عجائز ، أو فوازير
.. الخ .. حيث كان ينبغي أن تقسم الى ارب
الجماعة .

وفي العصر الاشتراكي أصبحت الفنون ومنها
الفن الشعبي ، تؤدي وظيفة معينة في المجتمع ،
وفي موازات الحوافز الثلاثة ، الحافز القومي
والديموقراطي الليبرالي ، والحافز الاشتراكي ،
وكان هناك الحافز العلمي الذي يريد الاتقيده أشياء
معيمة . ويتقدم منهاج ووسائل البحث والجمع
والتسجيل خرجت بعض التعديلات لمفهوم التراث
الشعبي ، وأصبح كل ما يحقق الوجود الجمعي فنا
أو يصبح ماثورا شعبيا .

وأخذ الدكتور عبد الحميد يونس يشرح لأعضاء
المؤتمر بداية الاهتمام بالفنون الشعبية في مصر ،
ابتداء من عام ١٩٠٨ في إطار الجامعة الشعبية
مارا بسلامة موسى ، واطفى جمعة ، حتى المجلس
الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية حيث
كانت لجنتها تحت اسم لجنة الهجات الشعبية
وعُدلت بعد الهجوم عليها لتصبح لجنة الآداب
الدارجة . الى أن فرضت نفسها أخيرا كـ لجنة
للفنون الشعبية .

وانتقل الدكتور عبد الحميد يونس بعد ذلك الى
الفنون الشعبية في الوطن العربي . فاشاد الى
أهمية النظرة الموضوعية للوطن العربي . من حيث
كونه وحدة تاريخية ، وبيئية ، وجغرافية واحدة ،

الفنون الشعبية

في

الوطن العربي

الى الدكتور عبد الحميد يونس ، محاضرة
قيمة عن الفنون الشعبية في الوطن العربي ،
مفتتحا بها المؤتمر السنوى لفتحى التربية الفنية
بوزارة التربية والتعليم ، في نادى المعلمين .

وقد بدأ المحاضر بتحديد مفهوم العلمى
والتاريخى للفنون الشعبية في العالم ثم في مصر
وقال ان الاهتمام بالتراث الشعبى بدأ مع ظهور
حركة القوميات في العالم ، فقد احتفلت به
الجماعات في أوربا في مناسبات مختلفة ، وذلك
لتحقيق أهداف قومية حيث بدأت لغة بعض القبائل
ترقى لكي تكون لغة بعض البلدان التى أرادت أن
تكون دولة .



كديكور جميل حتى الارابيسك أثرت فيهم تأثيرا خاصا .

وقد حاولت - الاسرائيليات - أن تفصل بين الفن الشعبي العربي - والفن الافريقي ، واضعة الصحراء الكبرى كحاجز طبيعي ، يحول دون الفن الشعبي العربي والفن الافريقي . ولكن الحقيقة أن الفن الشعبي العربي اخترق هذه الصحراء الكبرى وتجاوز مناطق تأثيره التقليدية في المناطق العربية الافريقية الى شرق ووسط وجنوب وغرب افريقيا . حيث أثبت بعض المستشرقين أن في نيجيريا أجزاء من العلاقات الشعبية العربية حتى اليوم ولها تأثيرات متعددة في الادب الشعبي النيجيري وكذلك الوشم بصورته العربية ، مازال في شرق افريقيا . هذا بالإضافة الى قصص جحا، وأبو نواس . ان الفنون الشعبية العربية جزء

عاشت فيها جماعات لها أصول وأرومة متشابهة من البدائية الى البدوة . . . الف . .

ويحمل الأدب الشعبي العربي روافد متعددة من الآداب الشعبية الأخرى وضرب المحاضر لذلك مثلاً بكليلة ودمنة ، وأصلها هندي وخيال الظل وأصله صيني .

ولكن هذا الأدب الشعبي العربي الذي تأثر بالآداب الأخرى أثر تأثيراً قوياً ومباشراً في الآداب الأخرى ، وفي الحضارة الأوروبية بالذات حيث استطاع أن ينفذ الى أوروبا عن طريق شعراء التروبادور الذين تأثروا بالآداب الشعبية ، والأغنية الشعبية العربية أكثر من تأثرهم بالأدب الرسمي . ففي إسبانيا وإيطاليا وصقلية وغيرها من الدول الأوروبية نجد الخط العربي - مستخدماً

« فالون » متحف للفنون الشعبية به قسم للموسيقى مزود بأشرطة تسجيل واسطوانات للاستماع إلى الآلات الموسيقية الشعبية أثناء مشاهدتها ..

وقد التقى الأستاذ سليمان جميل في رحلته بالفنان الشعبي السويدي « كليس أرونسون » بعد أن استمع إلى بعض الألحان الشعبية التي تعزفها فرقة « أرونسون » ، وخاصة ، لحن الزواج « أمارش الزواج » كما يسمونه هناك . وسأله سليمان جميل عن السبب الذي من أجله يأخذ لحن الزواج شكل المارش ؟

وكان رد « أرونسون » أن من تقاليد الزواج أن يتجه العروسان إلى الكنيسة في شكل موكب من الأهل والأصدقاء ، وإيقاعات المارش هي الملازمة لمصاحبة خطوات الأهل والأصدقاء وهم يسيرون في صفين وفي تودة خلف العروسين .

وعندما لاحظ سليمان جميل أن لحن مارش الزواج كان متأثراً بالموسيقى الأوروبية المتحضرة ، وبالنمط موسيقي عصر الباروك التي تمتاز بصياغة عدد من الألحان في تركيبة فنية وعزفها في وقت واحد ، مما جعله يسأل « أرونسون » هل لحن مارش الزواج من إبداع ملحن معزوف أم أنه كالألحان الشعبية من إبداع الجماعة وليس من إبداع ملحن معين ؟

وقد أجاب أرونسون على ذلك بقوله :

« أن الموسيقى الشعبية في السويد لها مصدران ..

الأول : هي تلك الموسيقى النابعة من وجدان الفلاحين في القرية السويدية ، وهي موسيقى ظلت تنمو وتنتقل من جيل إلى جيل من قديم الزمن ، بعيدة كل البعد عن أي تأثير بالموسيقى المتحضرة في المدن الكبيرة .

المصدر الثاني : هو الموسيقى الشعبية المجاورة للمدن الكبيرة ومنها لحن مارش الزواج ، فهو لحن شعبي بسيط ، ولكن صياغته متأثرة بصياغة تركيبات الألحان التي تطورت بالتجربة الموسيقية العملية والبحث النظري المرتبط بها داخل الكنيسة والمازفون في فرقتي الموسيقى الشعبية يعزفون تركيبة الألحان المصاحبة للحن مارش الزواج رغم أنهم لا يقرأون النوتة الموسيقية . معتمدين على ذاكرتهم السمعية إذ أن كل عازف يحفظ لحنه جيداً ، ويعرف الوقت المناسب لبداية ونهاية

لا يتجزأ من التراث العربي للأمة العربية ، حيث استطاع هذا التراث الشعبي أن يصل إلى أقصى بقاع الأرض في آسيا وأفريقيا . والعالم الجديد عن طريق الأسبانيين الأوائل الذين رحلوا إلى أمريكا .. والفنون الشعبية العربية في امتداداتها هذه كانت تؤثر وتتأثر في كل مراحلها التاريخية . وبعد هذا الشرح الوافي - الذي قدمنا مختصراً شديداً له اختتم الدكتور عبد الحميد يونس محاضرتيه بقوله : أن لنا تقاليداً في الفنون الشعبية تستطيع أن تقدم الهاما . لكل المبدعين .

و لأدري لماذا ، حملت إحدى أحلام اليقظة ، بعد استماعي للمحاضرة ، وتصورت في حلمي هذا - أن تبادل - جامعة الدول العربية إلى انشاء مركز قومي للفنون الشعبية العربية ، له فروع في كل البلدان العربية تكون مهمته في البداية ، جمع وتصنيف ، تراثنا الشعبي العربي ، وتبنيه بالأساليب العلمية المعاصرة لكي تستطيع الفنون الشعبية العربية أن تؤدي دورها الهام خدمة للمستقبل المنشود ، ورغم أن ما تصورته كان حلماً .. إلا أنني شعرت بعدها أنه من الممكن تحقيقه .



وننتقل بعد ذلك إلى تلك الرحلة الممتعة التي قام بها الأستاذ سليمان جميل إلى السويد .. والتي سجل لنا فيها ملاحظاته عن الموسيقى الشعبية السويدية ، وتقاليد الزواج في الريف السويدي ، وعن استكهولم كمركز للأبحاث الموسيقية الشعبية محلياً وعالمياً.. هذا بالإضافة إلى زيارته لبعض أقاليم ومدن السويد مثل إقليم « ضالانا » وشمال وسط السويد ، الذي يعد من أغنى أقاليم هذه البلاد بالألحان والرقصات الشعبية حيث يوجد في عاصمة هذا الإقليم - وهي مدينة

● الأحرار ١٨/٤/١٩٦٩ .

قديمة نادرة من الآلات الشعبية ، ويتقن العزف عليها ، ويرى بيلي أن في السويد موسيقى شعبية حقيقية ، وهي التي تعيش في بلاده مع الرعاية في أعالي الجبال ، وهذه الموسيقى في طريقها الآن إلى الزوال ، وأخرى غير حقيقية ، وهي موسيقى جماعات عازقي الكمان بالأسلوب الشعبي ومجموعات عازقي الكمان من أصل ريفي ولكنها أصبحت تعيش في المدن ، ولقد تكونت هذه الفرق الموسيقية في مزارع الاقطاعيين قديما ، وكانت تقام في قصور الاقطاعيين حفلات الموسيقى الأوربية المتحضرة ، وهكذا تأثرت فرق الموسيقى المازفة على الكمان بأسلوب الموسيقى العلمية ، وإن ظلت تحتفظ ببعض خصائص الألحان الشعبية في الأداء وإبصار النغم . المهم أن هذه الفرق الموسيقية من نوع خاص ، فهي ليست شعبية خالصة ، كما أنها ليست علمية متحضرة تماما ، ومع مرور الزمن أصبحت هذه الفرق الموسيقية نوعا مميزا من أنواع التراث الموسيقي الشعبي في السويد .

وبعد ذلك رحل سليمان جميل من اقليم « ضالانا » حيث قابل الفنانين الشعبيين الثلاثة إلى « استكهولم » حيث التقى بالخبير الموسيقي الدكتور « نيلس فالين » رئيس الهيئة المركزية لتوجيه النشاط الموسيقي في السويد . ولما سأل عن رأيه في انقراض بعض مواد الموسيقى الشعبية السويدية ، وهي الظاهرة التي لاحظها بالنسبة لألحان الرعاة في جبال اقليم ضالانا ، رد على ذلك « نيلس فالين » بقوله : « أن مجتمعنا تحول منذ نهاية القرن الماضي من مجتمع زراعي إلى مجتمع صناعي متقدم ، والأمر الطبيعي مع هذا التحول أن تتعرض الموسيقى الشعبية المرتبطة بالريف إلى الزوال ولكن موقفنا إزاء هذه الظاهرة ، هو أن نحافظ على تراثنا الموسيقي الشعبي ، ونحن نحقق ذلك بأسلوب البحث العلمي وتركيز جهود الهيئات المهتمة بالموسيقى الشعبية في بلادنا »

وقد حدد فالين هذه الهيئات بأنها : مركز ارشيف الموسيقى الشعبية ، ومتحف الموسيقى الشعبية المركزي ، ومتاحف الأقاليم وأكاديمية الموسيقى ، ومعهد أبحاث الموسيقى الشعبية التابع لجامعة أوبسالا ، وارشيف الموسيقى الشعبية التابع لهيئة توجيه النشاط الموسيقي ، وقسم الموسيقى الشعبية في إذاعة استكهولم . وجميع هذه الهيئات تخدم البحث الموسيقي داخل وخارج السويد ، وهي بذلك تعمل على مستوى تبادل الخبراء في

لحنه ، وفي نفس الوقت يدرك سمياحركة الألحان الأخرى المختلفة ، التي يعزفها زملاؤه ، وبجانب الذاكرة السمعية القوية فإن العازف الشعبي يتميز بوجهة ارتجال الألحان ، وهو يمتلك هذه الألحان من صميم اللحن الشعبي ويصنع منها نسجيا موسيقيا بديعا .

وأخذ « أرونسون » يذكر أهم الآلات الموسيقية المستخدمة الآن في السويد مثل : لوت بيبا - الفلوت الشعبي ، ويستخدم في مصاحبة الغناء وأيضا في عزف المقطوعات الموسيقية ، وطوله حوالي ٣٠ سم وبه ثمانى ثقوب وهو مصنوع من خشب الجران والبيورك وآلة « سالوديون » وهي عبارة عن صندوق مشبود عليه وتر ويعزف عليه بالقوس و « لور » وهو بوق من الخشب على شكل مخروطي طوله ١٥٠ سم وليس به ثقوب ، والهورن - وهو قرن البقر أو الماعز وبه ثلاثة ثقوب أو أربعة ، والفيلول ، وهي آلة الكمان المعروفة بشكلها الحالي .

ويرى « أرونسون » أن الموسيقى الشعبية في السويد تستطيع أن تحقق للشباب ذلك التوازن النفسي والوجداني الذي بدأ يفقده بعض الشباب ، ولم يرأه أن الموسيقى الشعبية هي قطرة العصور الطبيعية بين الماضي والحاضر ، وهي أيضا الطريق إلى مستقبل صحي لأجيال السويد الصاعدة .

وقابل سليمان جميل بعد ذلك الفنان الشعبي « إيفارت اسي » في مدينة « هولين » وينتمي هذا الفنان الشعبي الذي يبلغ من العمر واحد وستين عاما إلى أسرة من الموسيقيين الشعبيين مارس أفرادها الموسيقى الشعبية بالغناء في خدمة الكنيسة منذ عام ١٩٤٨ ، وفي رأي « إيفارت » أن أشهر الألحان الآلات الموسيقية الشعبية في السويد هي - ألحان آلة الهورن - « قرن البقر أو الماعز . فبذمة الآلة الموسيقية من أهم الآلات التي يستخدمها الرعاة في توجيه قطعان الأبقار في المراعي فوق الجبال ، وللغنم الضالة مثلا ألحان خاصة ترشدتها إلى مكان الرعاة ، ولحققة أن ألحان الرعاة هي اللغة التي يخاطبون بها الحيوانات والدواجن في المزارع ، ولكل نوع من هذه الحيوانات والدواجن لحن خاص ومناسبة خاصة أيضا لأدائه ، مثل الخروج من الحظيرة أو العودة إليها أو الأكل .. الخ .

والتقى سليمان جميل بالعازف الشعبي السويدي « بيلي » في مدينة « أوسا » وبيلي فنان شاب يبلغ من العمر خمسة وثلاثين عاما ، ويقتني مجموعة

الموسيقى الشعبية من خلال هيئات وجمعيات الموسيقى الشعبية في العالم .

وقد أعد الدكتور « نيلس فالين » مجموعة من الصور الملونة الصغيرة لتشغيلها بالمانوس السحري ، وكم كانت دهشة سليمان جميل عندما شاهد سلسلة من الصور مكتوبة باللغة العربية وبخط جميل ، مصحوبة برسومات تشرح آلات الأوركسترا السيمفوني وطريقة تشكيل هذه الآلات ، ووضعها في مجموعات متسلسلة الصوت على خشبة المسرح ، وشاهد سليمان جميل أيضا رسومات أخرى مصحوبة باللغة العربية تشرح قوالب التأليف الموسيقي العالمية مثل الكونشرتو ، والسيمفونية . الخ .

ومن خلال الصور والرسومات التي رآها سليمان جميل وجد نفسه أمام صفحات كتاب هو الأول من نوعه باللغة العربية كمدخل الى تنوع أدب الموسيقى السيمفونية ، أعده الدكتور « نيلس فالين » عندما كان خيرا موسيقيا منتدبا

من هيئة اليونسكو لتقديم هذه الدراسة عن التنوع الموسيقي في وزارة التربية والتعليم بالجمهورية العربية المتحدة ، حيث انتهى من هذه الدراسة وتفنيدها بالرسومات والصور والشرح باللغة العربية بمساعدة رسامين وخطاطين ومترجمين مصريين في مركز الوسائل التعليمية في مدينة البكرى خلال عام ٦٢/٦١ وفكر سليمان جميل فورا في ان يعرض الأمر على السيد وزير التربية والتعليم ليتبنى فكرة طبع نسخ من هذه الدراسة الموسيقية العلمية البسيطة ليستفيد منها الشباب في المدارس الثانوية والجامعات ، على ان تقوم وزارة الثقافة بتقديم هذه الصور والرسومات أيضا في برامج قصور الثقافة في الأقاليم ، ونحن هنا نضم صوتنا الى صوت سليمان جميل في ضرورة المبادرة لتنفيذ هذا الاقتراح ، اذ ان الفكرة لا ينقصها الا التنفيذ لتقديم الثقافة الموسيقية العالمية على أسس علمية للجماهير على أوسع نطاق في المدن والأقاليم .

« تحسين عبد الحى »

أخبار الفنون الشعبية

● جاء في الإحصائية المنشورة بمجلة جامعة - انديانا - أن عدد طلبة قسم الدراسات العليا بمعهد الفلكلور أكثر من تسعين دارسا

● أقامت جمعية أدندان النوبية بالقاهرة في شهر فبراير الماضي أمسية عن الحكايات الشعبية النوبية ، وحضر الندوة لفيف من المهتمين بالدراسات الشعبية والتراث النوبى .

● يتم الآن تكوين الأرشيف الفنى بمركز الفنون الشعبية . بالقاهرة ، وسيتم في إطار هذا المشروع جمع التراث الشعبى الاقليمى ، لمختلف البلاد العربية ، عن طريق المهتمين بالفنون الشعبية في البلاد العربية ، ويدعو المركز الى إقامة علاقات تبادل مع الباحثين والهواة في هذا الميدان الذين يمكنهم جمع النصوص الشعبية من بيئتها الطبيعية مصحوبة بالمعلومات الخاصة عن ظروف المجتمع ، والخلفية الاجتماعية والثقافية للنصوص والرواة . وذلك مع ضمان الحق الأدبى للجامع ، لجهوده فى الحصول على المادة .

● ينعدم فى أغسطس القادم مؤتمر للأدب الشعبى ودعى لحضوره الدكتور عبد الحميد يونس والدكتورة نبيلة إبراهيم وغيرهم من المهتمين بالأدب الشعبى .

● تقرر انشاء متحف اقليمى للفلكلور فى النوبة .

● بدأت جامعة الخرطوم فى انشاء ارشيف الفلكلور السودانى عن طريق تكليف طلبة الجامعة بتسجيل تراثهم ، وذلك بعد أن تزودهم بالمناهج وامكانيات الجمع من تسجيل وخلق . وقد اهتمت النواثر العالمية المهمة بالفلكلور بهذا العمل وستدخل النصوص التى يضمها ارشيف جامعة الخرطوم ضمن مواد المصنفات العالمية .

مكتبة الضنون الشعبية

الفاخرة في الفخمة..

الفنون الشعبية القاهرية عبر التاريخ

بقلم: عبد الفتاح الديدي

فترة الثورة المصرية من سنة ١٩٥٢ الى الآن وليد تأثير أبناء الغرب وحضارتهم علينا أم أنه أصيل متوارث لدينا ؟ فالواقع انه قد ظهرت عندنا طائفة جديدة من اصحاب الاهتمامات المنقولة عن الغرب بالفن الشعبي في الايام الاخيرة . وصارت هذه الطائفة تمثل مشكلة جادة في حياتنا لانها صارت ترد كل لفظة وكل روح شعبية لدى أبناء هذا الشعب الى الغرب أو الى أية بلاد أجنبية أخرى .

وظهر أساتذة في النقد الفني يقررون أن اهتمامنا بالفنون الشعبية ناشئ عن تقليد لمثقفى الغرب فى عنايتهم ببعض نماذج الأعمال الفنية الشعبية . وظهر كثيرون يقررون أننا نأقلون عن الغربيين عنايتهم بمسرح العرائس وبفن العمارة النابع من تراثنا الشعبى . وقال بعضهم ان فنونا الشعبية وليدة ظواهر طارئة غير أصلية في شعبنا .

وكتاب القاهرة في ألف عام الذى أصدرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر أخيراً في طبعات باللغات الانجليزية والفرنسية والالمانية والروسية والاسبانية والعربية يوجه الفكر والنقد وجهة جديدة بمجموعة الصور والعبارات التى وردت على صفحاته . فالككتاب يحتوى على ٤٥٩ صفحة وعلى خريطين تاذرتين للقاهرة في البداية

حياة الاسواق وشئون المعاش اليومي جزء من الملامح العامة التى تتميز بها الاهتمامات لشعبية . وتحمل هذه الحياة طابع تمثيل المجموع تمثيلاً يرتبط بأجوائه ومشاربه وأهوائه . ولاتلت هذه المسائل اليومية ذات الطابع الخاص بشئون الطعام والغذاء والملبس والحياة العادية ومطالب الرزق والقوت أن تأخذ سبيلها الى التعبير الفنى . وبطبيعة الحال يظل التعبير الفنى عن هذا الجانب ذا مضمون شعبى فى أصل تكوينه وذا طابع شعبى فى صورته وتعبيره وشكله بحكم اشتغال بعض أبناء الشعب بتصويره ونقله وبحكم اهتمام الفنانين الشعبيين بأداء جملة مميزات وخصائص الحياة العامة فى أعمالهم .

وستظل المشكلة الخالدة فى مجال النقد الفنى هى ما اذا كان الفنان شعبياً لأنه من بين أبناء الشعب فعلاً وقولاً أم لأنه موهوب لهذا الاختصاص مما تكن يبيته ومهما تكن اهتماماته ؟ أعنى هل الفن الشعبى قاصر على أبناء الشعب الذين عاشوا مع الشعب واختلطوا به وامتزجوا بروحه وجوهر فكره منذ البداية أم أنه عام شامل وقد يبرح فيه من غير أبناء الشعب العديدين من الفنانين ؟ برز هذا السؤال على خاطرى عندما أسألت : هل يمكن أن يكون اهتمامنا الاخير المتزايد ابان



ووسائل النقل في مطلع هذا القرن كانت العربات والحناطر وسوارس التي كانت بمثابة شركة النقل المشترك .

هذا من ناحية الحياة العامة الشعبية • أما من ناحية التعبير الفني وأعمال الفنانين الشعبيين فقد أعطى هذا الكتاب الذي يمثل القاهرة على مدى الألف سنة تأثيراً واضحاً في حقل العادات والتحف الأثرية والكنوز التي تنتمي إلى مختلف العصور القاهرية • ومما لا شك فيه أنه أدى دوره تمسكاً في تقديم نماذج من اللوحات القديمة للخطوط والصور والشخوص والعادات والتقاليد والعرف السائد في كل عصر وفي كل جيل •

وتكفي النظرة العابرة لرؤية أنماط نفيسة من الأعمال والنقوش والبرازين ووجوه الأشخاص والرموس المجسمة من أعمال الفنانين الشعبيين على مدى السنين الطويلة • واستطاع الكتاب أن يوفر

والنهاية ومجموعة صور لوحات بالألوان يبلغ عددها ٥٢٥ صورة •

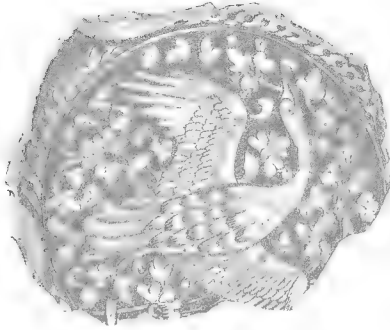
وإذا تصفحت هذه الصور من نهاية الكتاب واجهت تصويراً ناطقاً لحياة الشعب من جملة وجوه تغنيك عن معرفة أية تفاصيل عن شئون المصايش اليومية وانعكاساته على أعمال الفنانين الشعبيين وغير الشعبيين • فهناك صور واضحة للغورية والسكة الجديدة تكاد تزكم الأنوف بروائح العطر والعطارة والمأكولات والمشروبات وأنواع الملابس وأشولة الثيابات والجلود والصناعات السياحية • وتجد الأماكن الزاخرة بالناس والمارة في زحام لا تخفف من غلوائه سوى متعة المشاهدة والنظر والتأمل في كل الإرجاء من خلال هذه الصور • وترى فيها خان الخليلي والموسكي والبيوت القديمة ووكالات الحرفيين من صنّاع النحاس المنقوش المزخرف ومحلات ودكاكين العادات والبيوت القديمة والمساجد والشرفات والمخرببات •

صفحة من مخطوط علمي قديم
عن الطب البيطري ومعالجة
الحيوانات



جزء من سجادة قبطية ترجع
الى القرن الثالث الميلادى





جزء من اناه خزفي من العصر المملوكي

والفرق المتخصصة في فنون السير الشعبية •
وبالإضافة إلى ذلك توجد صور للقائمين بالصناعات
الشعبية والحرف والصناعات الجلدية والأزياء •

ولكن المهم في هذا كله هو أن الكتاب لا يخلو
من تحقيق فكرة مميزة فيسما يتعلق بالأعمال
الشعبية • فإن تسلسلها على هذا النحو يؤكد
اللمحة الخاطفة التي وردت بتقديم الاستاذ
الدكتور ثروت عكاشة للكتاب حيث يقول : ان
شعبا من الشعوب لم يعرف النظام على هذا المدى
الطويل كما عرفه أبناء هذه البلاد الذين لم ينلهم
التغير القاطع ولم تمنح شخصيتهم •

وورد تأكيد ذلك في الموجز التاريخي الذي
استغرق أربعين صفحة من صفحات الكتاب حيث
تقول الاستاذة الدكتوروة سهير القنماوى ان
عاصمتنا تنطوى على شخصية واضحة المعالم
خلال كل تلك الأحداث •

ومعنى هذا أن الشعب لعب دورا إلى جانب
الأفراد في اضافة الجديد إلى تراث هذه البلاد
وتاريخها الحضارى الطويل بصورة مستمرة خلال
الاجال مع الاحتفاظ بهذه الشخصية الفريدة في
كل ما أبداه وما يبدىه الى الآن •

« عبد الفتاح الديدى »

عددا من الصور المجموعة من التحف التي تتخطى
السنين الألف بحكم انتمائها الى أماكن ومتاحف
داخلية في اطار الرؤية السياحية أو التسجيل
الاعلامى أو وأردة بصدد تقدير الدور الشعبى في
هذه المجالات •

فهناك سجاجيد بلوية قبطية واسلامية ونقوش
بارزة فوق تيجان الاعمدة والابواب وصور
القديسين ورؤوس الاشخاص المصورة على الاخشاب
فضلا عن الاحواش والألوان والأروقة والحواري
التي تتجلى فيها روح الشعب وتطوره • وهناك
رسومات الأطباء والأواني والدوايق والأعمال
الخشبية التي تعمل موضوعات شعبية واضحة •
وهناك أيضا أعمال الخزف والطين والقناديل
الاسلامية والخفوط والنسخ القرآنية والمؤلفات
المخطوطة ذات التصاوير والموضوعات الشعبية من
الاساطير والخرافات والنقود والابواب والسقوف
وأعمال النسيج والملابس •

والى جانب هذا كله صور تاريخية وأحياء
شعبية ومواقع بيع الكتب على أسوار الأزبكية •
ولكن هذا كله لا يبعدنا عن الصور التسجيلية
للمرقصات الشعبية والاحتفالات الشعبية التي
ظهرت في السنوات الأخيرة في حقول الأعمال
الشعبية والمسرح والسينما والفرق الراقصة

الفولكلور الإفريقي ومضمونه الاجتماعي

بقلم: عبد الواحد الإيماني

نفسها ، لأن حصر دراسة أية حضارة داخل بيتها الأولى دون الامتداد بهذه الدراسة إلى مناطق نفوذ هذه الحضارة خطأ علمي لا يصح أن يقع فيه باحث يريد أن يلتزم بالمنهج العلمي الصحيح .

وقد طبق الأستاذ ملفيل هذا المنهج في دراسته للفولكلور الإفريقي - وهي الدراسة التي نحن بصدد التعرف عليها الآن - فلم يقتصر في تتبعه لهذا الجانب من التراث على أفريقيا وحدها ، بل تجاوزها إلى كل امتداد زحف إليه هذا التراث وعبر عن وجوده في تقاليد وثقافة مجموعة كبيرة من سكانه ، ولعل أوضح المناطق البعيدة عن أفريقيا والتي تتمثل فيها هذه الظاهرة بشكل محسوس هي منطقة العالم الجديد بصفة عامة ومناطق الكاريبي والبرازيل وغينيا الهولندية على وجه الخصوص ..

وفي هذا الإطار المكاني الفسيح تناول الأستاذ

تضمنت الموسوعة الضخمة التي اصدرتها جامعة واشنطن الأمريكية في عام ١٩٦٠ تحت عنوان حضارات ومجتمعات إفريقيا والتي اشرف عليها الاستاذان سيمون وفوبي أوتينبيرج طائفة متنوعة من الدراسات العميقة ، قام بها عدد من اعلام المتخصصين في الشؤون الإفريقية ، في محاولة جادة منهم لتغطية أهم جوانب التاريخ الحضاري للشعوب الإفريقية .

من بين هذه الدراسات دراسة مستقلة من « الفولكلور الإفريقي ومضمونه الاجتماعي » توفر على إعدادها أستاذ الأنثروبولوجيا المعروف « ملفيل . ج . هيرسكوفتس » الذي يعد واحدا من أبرز رواد البحث الأكاديمي في ميدان دراسة الحضارة الإفريقية ، ومن رأي هذا الأستاذ أن ميدان دراسة الحضارة الإفريقية يجب أن يتسع ليشمل كل ما كان ذا أصل إفريقي ، حتى ولو تجاوز الحدود الجغرافية للقارة الإفريقية



مجرد غطاء أو توشية لتنوع يخفى من تحته
تناسقا أساسيا .

أما ظاهرة الحيوية التي يتمتع بها هذا التراث
الشمعي فلا يمكن التذليل عليها فقط بسمعة
المساحة التي يحتلها في أفريقيا وخارجها ، بل
ربما كان أصدق من هذا تعبيراً عن هذه الحيوية
ما تشاهده من حرص شديد على هذا التراث
القومي من جانب كل الشعوب ذوات الأصل
الأفريقي في الأمريكتين رغم انقطاع الصلة والبعد
الطويل - زمانا ومكانا - عن الوطن الأول .

ويعرض الأستاذ ميلفيل بعد هذا في دراسته
ليصل إلى قضية أخرى يتركز الحوار فيها حول
حجم رصيد الشعوب الزنوجية من التراث الشعبي
فيستشهد أولا بما كتبه الأستاذ « مستورك »
في عام ١٩٢٥ حين أحصى ما تم جمعه ونشره حتى

ميلفيل قضايا موضوعه الأساسية فبدأ معالجته
أولا بتحديد أشكال الفولكلور الأفريقي التي
ستكون موضع اهتمامه وتركيزه وقد عرف هذه
الأشكال بأنها الأسطورة والحكاية والمثل واللفز
أو: الأحيية .

ويقول الأستاذ ميلفيل : إذا صرفنا النظر عن
الجوانب الشكلية لهذه المجموعة من أنواع
الفولكلور الأفريقي فسنلاحظ بعد إيمان قليل
ما تتميز به هذه الأنواع من وحدة وحيوية .
وربما كانت هذه خاصية انفرد بها الفولكلور
الأفريقي عن غيره من فولكلور كثير من شعوب
العالم الأخرى ، وهذا ما أدهش كل الباحثين
وأثار انتباههم فالحيكات الكثيرة التي تتكرر
مرة وأخرى مع تنوع الأحداث واختلاف
الشخصيات في أساطير الزنوج وحكاياتهم تؤكد
أنه رغم تأثير الأشكال والألوان التي تعطيها
هذه الاختلافات فهي في الواقع لا تعدو أن تكون

ذلك التاريخ بسبعة آلاف حكاية ، وهذا الرقم ليس الا جزءا من مجموع يقدره ستروك بعدد يتراوح ما بين ٢٠٠.٠٠٠ الى ٢٥٠.٠٠٠ حكاية، وهذا الرقم - كما يقول الاستاذ ميلفيل - و ن بان دون الواقع الفعلي « وهو بذلك يمس « سيد» يشير الى ضخامة هذا المجال . اما بيبوجرافيه لبيلب التي أصدرتها في عام ١٩٢٨ ، والتي تعد من حيث تصنيفها ومنهجتها من ادق ما ظهر حتى الان بهذا الخصوص فتحتوي على ٨٧٨٠٤ حكاية ، و اذا ما أضفنا الى هذه التقديرات السابعة مجموعها الحكايات الشعبية الشائعة بين رنوج العالم الجديد وهي افريقيه الشكل والمضمون رغم ما قد نلاحظه فيها من اقتباسات اوروبية وهندية صامتة وسط ادمرج انزيجيه الطاغية ارفع رسميد الحكاية الافريقيه الى رقم مذهل .

ويكنى أن نذكر دليلا على ضخامة الفولكلور الافريقي هذه الوافعة التي يرويه الاستاذ «دوك» حين ذهب الى المنطقة التي نقيم فيها قبائل «الامبيا» في روديسيا الشمالية (جمهورية زامبيا الآن) يقول «دوك» : «انه حين جلس الى عشرة افراد من أبناء هذه القبيلة وطلب اليهم أن يرووا له ما يحفظونه من أمثالهم أعطوه في جلسة واحدة مائتين وخمسين مثلا ، كل منها يختلف عن الآخر اختلافا كاملا »

ثم ينتقل الاستاذ « ميلفيل » الى مناقشة مسألة هامة تتعلق بتسجيل الفولكلور الافريقي فيشني على الاتجاه الذي اتبعه جامعو هذا الفولكلور ، ويصفه بأنه قد أسهم لحسن الحظ - سواء كان ذلك نتيجة مصادفة محض أم تنفيذاً خطة مسبقة - في إعطاء نماذج مثلت فولكلور افريقيا تمثيلا يكاد يكون كافيا ، إذ ان هؤلاء الذين تصدوا لعملية الجمع قاموا بمهمتهم وسط القبائل الكبرى الموزعة توزيعا واسعا في قارة افريقيا وهذا ما أعطى للنماذج التي سجلوها صفة التمثيل الواسع الأكبر قطاع من الشعوب الافريقية . فالاستاذ «كالواي» قام بجمع فولكلور قبائل الزولو المنتشرة انتشارا واسعا في جنوب افريقيا ، بينما قام «جشود» بمثل هذا العمل بين قبائل «التونجا» وسجل «تريمرتي» فولكلور قبائل الهوسا ذات الامتداد الترامي الاطراف في كل مكان من غرب افريقيا .

والامر يختلف عن هذا بالنسبة لحكايات زنوج العالم الجديد ، لأن تسجيلها ودراستها وتصنيفها تتم بطريقة أكثر دقة وتفصيلا ، والسبب في هذا راجع بالطبع الى كثرة الباحثين ووجود منظمات عديدة متخصصة تعتمد في

تمويلها على جهات رسمية أو شبه رسمية ، وهنا يصل الاستاذ ميلفيل الى المرحلة التي يناقش فيها امورا أساسية تتعلق بجوهر الشكل الفولكلوري نفسه فيفسر لنا سر شيوع حكايات الحيوانات بالذات في الفولكلور الزنجي ويؤكد أن هذا لا يعود فقط الى غلبة هذا النوع وارتفاع نسبته في الرصيد الشعبي للزنوج - وان كانت هذه مسلمة بدائية - بل يعود الى واقع الى رواج مجموعة حكايات الارانب التي نشرها الاستاذ «جوين تشانغلي» في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ومالاقته من اقبال مفتح النظير في نل مكان .

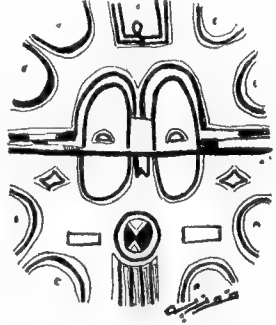
ويعلق بعض الباحثين على هذه الطاهرة بان حكايات الارانب هي -تسبب بالتسلسل النمطي لحكايات الحيوان- بدلي الخداع اذا عه الانتشار في الفولكلور الافريقي والتي يقال انها بسبب شعبيتها وانساع ذبوعها كادت تطغى على غيرها من كل الاشكال الأخرى

وهناك يبرز سؤال طبيعي وملح : لماذا ظهر مايشبه الإجماع على أن حكاية الحيوان هي وحدها أكثر أشكال الفولكلور الافريقي شيوعا ، والجواب الذي لا يدبل عنه - كما يعلن ميلفيل- يتلخص في أن معظم المهتمين بتراث الشعب الافريقي كانوا يتصورون انهم املم شعوب دانيه لم تتخط بعد مرحلة حياة الصيد ومن ثم فلا يصح أن يتجه اهتمامهم الى شيء سوى الحكايات التي تلعب فيها الحيوانات دورا أساسيا بوصفها القاسم المشترك في حياة مجتموع لا يزال يعيش على الصيد ..

على أن هناك باحثين آخرين كانوا أكثر إدراكا للواقع الافريقي من أصحاب الاتجاه السابق لانهم حين ذهبوا الى افريقيا لم يضعوا في أذهانهم فكرة مسبقة عن شعوب لم يعطوها بعد حقها من الدراسة ولهذا جاءت نتيجة أبحاثهم لفولكلور هذه الشعوب تقريراً لواقع موجود بالفعل ، فلم تحتل حكاية الحيوان في كل ما جمعه من النماذج العديدة الألقدر الذي يشغله هذا النوع بالفعل في التراث الافريقي ، وهو قدر لا يمكن - كما ادعى البعض - أن يكون صاحب الغلبة المطلقة على غيره من الاشكال الأخرى ومن بين هؤلاء الباحثين الاستاذ «كالواي» الذي قدم لنا في مجموعته التي سجلها لفولكلور قبائل الزولو حكايات متنوعة يختلف فيها البطل بين إله من الآلهة وملك من الملوك ورجل من العالم وشخصية من الشخصيات الخارقة وطائر من الطيور وحيوان في بعض الأحيان الخ .

صعوبة تصنيف الفولكلور الأفريقي

ويعد ان يترك الاستاذ ميلفيل هذا الجانب من دراسته ينتقل الى معالجة نقطة أخرى يشير فيها الى الصعوبة التي كثيرا ما تواجه دارسي الفولكلور الأفريقي ويعني بها صعوبة التصنيف الدقيق الحاسم لهذا الفولكلور ، لأن معظم الحكايات الأفريقية تتميز بتنوع الإبطال في الحكاية الواحدة وتساوي أهميتهم في الحدث في نفس الوقت ، وهذا ما يجعل الباحث في حيرة من أن تحديد البطل الرئيسي : هو الاله أم الإنسان أم الحيوان أم الطائر الخ ؟ ومن ثم يفشل في كثير من الأحيان في وضع التصنيف الدقيق لهذه الحكايات ، كما أن هناك صعوبة أخرى مصدرها شيوع الحكاية المسلسلة التي تضم داخل أطوارها أكثر من حكاية ، ترتبط تاليها بسابقتها في تسلسل قد يطول وهذه



ظاهرة لا يمكن تفسير رواجها في أفريقيا إلا في ضوء الظروف الاجتماعية التي كانت تعيش فيها شعوب هذه القارة ، إذ كان لدى الناس الوقت الطويل الذي يربدون قضاءه في الاستمتاع بحكاية لا بد وأن تكون كافية لتغطية مثل هذا الوقت .

محاولات للتصنيف

ورغم هذه الصعوبات وغيرها استطاع بعض الباحثين ، ومنهم تشاتلين ولنديلوم وداري وضع تصنيف عام معقول اعتمدوا فيه على ما تعارف عليه الأفريقيون أنفسهم من تصنيف لتراثهم وهو تصنيف يقوم على النحو التالي :

١ - حكايات خرافية وهي التي تتكون كل شخصياتها من الحيوانات والطيور .

٢ - حكايات تاريخية وهي التي تروي أحداث القبيلة ، وتعد في كثير من الجهات سرا من أسرار الدولة .

٣ - الأشغال .

٤ - الألفاظ .

٥ - الأساطير .

٦ - الحكايات الأخلاقية .

٧ - الحكايات الدينية .

العقل المكتصر !

أما عن الحكاية الخرافية - وإبطالها من الحيوانات أو الطيور - صدور أحداثها في المادة حول الثبسات الدلاء والدعاء للحيوان الصغير الحجم ، وجعل الغباء والسذاجة من نصيب الحيوان اهبط الجثة القوي ابنه ، والوصول في النهاية إلى انتصار الأول على الثاني في الصراع الذي ينشب بينهما .

وهذا حول بعض الدارسين تفسير هذه الظاهرة بأنها تعبير عن الإيمان الراسخ لدى الأفريقيين بقدرة العقل دائما على إحراز النصر على القوة

أما الحكاية التاريخية وهي أشبه بالقصص السياسي فتتنوع وظيفتها بين التسلية والتعصيم والتحذير والطمع ، وينفرد بروايتها في العادة كبار السن في القبيلة في مقابل حكايات الحيوان التي تكاد تكون روايتها قاصرة على الصبية . ويعترض بعض الباحثين على استغلال هذا الشكل كنوع متميز في خريطة تصنيف أشكال الفولكلور الأفريقي ، بعد أن أثبت الاستقراء تماثل فكرتها الأساسية تماثلا شبه كامل مع الفكرة الأساسية التي نراها في الأسطورة وحكاية الحيوان .

والشكل الثالث هو المثل أو الحكمة وهو أشبه بتقرير بليغ محكم لقيمة أخلاقية أو هو بمثابة أخرى ذروة الحدث لحكاية لا تكون له علاقة بتتابع أحداثها إلا بقدر ضئيل للغاية .

وتشير الأعداد الهائلة التي أمكن جمعها من هذه الأشكال والحكم إلى مدى أهميتها في الفولكلور الأفريقي ، فهي تستخدم في كثير من المواقف والمناسبات . تستخدم مثلا في التحذير والموعظة والرمز والفناء والتشجيع ، بل وحتى في المحاكم يستخدمها الأفريقي كما يستخدم المحامي الأوروبي النصوص التي يبني عليها قضيته في بداية المرافعة .



المثل الشعبي ووجهه الأفريقي

والواضح في المثل الأفريقي استخدامه للكلمات: بقدية المهجورة التي لم يعد الناس يستعملونها في أحاديثهم اليومية ، وبعض هذه الأمثلة تكون مصحوبة أحيانا بأغنية أو تكون هي نفسها أغنية .

وينبغي أن نشير هنا إلى أن ترجمة المثل الأفريقي إلى لغة أخرى قد تفقده روعة بنائه وفي بعض الأحيان قد يضعف معها جزء من عمق دلالاته، فالمثل الأفريقي الذي يقول « اقدام الاجنبي دائما صغيرة » لا يمكن فهمه الا اذا عرفنا أن اصطلاح « اقدام الصغيرة » يعني في مفهوم الأفريقي « الضعيف » أي أن معنى المثل « الرجل الغريب مهما أصطنع لنفسه من قوة وسلطة في غير مجتمعه عاجز عن أن يظل صاحب النفوذ الدائم في هذا المجتمع ».

أما اللفز أو الأحجية فيأتي في صورة تقرير وإن كان يطرح السؤال الذي يتطلب جوابا فاللفز الأفريقي الذي يقول « الحصان الأحمر يركب ظهر الحصان الأسود » يأتي في شكل تقرير ولكن صاحبه يلقبه ليطلب به جوابا والجواب على هذه الأحجية هو « القدر الفخار. فوق النار » واللفز الذي يقول « شيء له عين واحدة وقدم واحدة » لابد له من جواب وجوابه هو « الابرة » الخ .

ويحرص الأفريقي - كلما اتاحت له الفرصة - على تنمية رصيده أطفاله من هذه الالغاز وتشجيعهم على حفظها والتباري بها مع أقرانهم كوسيلة ناجحة لشحذ ذكائهم وتدريبهم على اليقظة واللمحة السريعة، وكثيرا ما يلجأ الأفريقي في مجلسه إلى القاء بعض الالغاز على الحاضرين كأسلوب معجب لجذب اهتمامهم لمسايريد أن يحدثهم فيه .

ويأتي دور الاسطورة وهي شكل أدبي أكثر شيوعا في غرب وشرق أفريقيا كما أنها شائعة كذلك - وإن كان بدرجة أقل - في الكونغو ، وتكاد تنحصر موضوعاتها في رواية أحداث السلف ووصف الظواهر الطبيعية - كالبرق وقوس قزح - التي يحسبها الأفريقيون قوى فوق طبيعية لابد من استرضائها .

وكثيرا ما تتداخل موضوعات الاسطورة الافريقية مع موضوعات الحكاية الدينية ، الامر الذي دفع معظم الباحثين الى تصنيفها في سجل فولكلورى واحد .

إما عن الحكاية الاخلاقية فهي لدى الافريقي وسيلة من أهم وسائل التهذيب والتوجيه وقد ظل معظم الافريقيين يلقون في وجه رجال التبشير البقيع بهذه العبادة التي صلات مثلا يرويه الأوروبيون كلما تحدثوا عن تجربتهم التعليمية في افريقيا « لتكن لكم كنيتكم أما نحن فلدننا حكاياتنا التي تعلم عن طريقها أطفالنا »

تبقى بعد ذلك الحكاية الدينية وهي الحكاية التي تتميز بأن أبطالها من الآلهة ، وتدور أغلب موضوعاتها حول علاقة الآلهة ببعضهم البعض وعلاقتهم بالانسان وكيفية خلق العالم وطبيعة السحر وأصله ، ولا بد أن نذكر هنا أن بعض الحكايات الدينية التي تكون شخصياتها من الآلهة لدى قبيلة من القبائل تظهر بنفس الحكاية والأحداث لدى قبيلة أخرى كحكاية كدوبية .. ورواية الحكاية الدينية في افريقيا مهمة لا يضطلع بها الا أعضاء القبيلة المكرسون دينيا .

وبعد أن يتحدث الأستاذ ميلفيل في تفصيل دقيق عن أشكال الفولكلور الافريقي ومناهج تصنيفه كما وضعها كبار الباحثين ينتقل الى معالجة مجموعة أخرى من القضايا المتصلة به فيناقش وجهات النظر المختلفة حول أصل ومصدر الحكاية الافريقية ، كما يتعرض لوظيفة الحكاية في المجتمع الزنحى ، ويشرح لنا في النهاية طريقة الاداء وما يتصل بها من تقاليد وأعراف . أما قضية الاصل الاول للحكاية الافريقية فكانت ولعلها لاتزال إحدى المحاور الرئيسية التي تركز حولها اهتمام كثير من الباحثين وأثارت اختلافات عديدة لوجهات نظرهم ، ويرجع منشأ هذا الاختلاف في الواقع الى اكتشاف وجود تماثل قريب جدا بين العديد من الحكايات الافريقية والحكايات التي أمكن تسجيلها في بعض مناطق العالم القديم ، فقد ظهر - مثلا - أن هناك تشابها واضحا بين حكايات الحيوان الافريقية وحكايات معروفة في بعض أجزاء العالم القديم

مثل خرافات **إيسوب** و**البانثانورا** الهندية وحكايات الجساتاكا الصينية وغيرها من قصص الحيوانات التي أمكن جمع الكثير منها من بلاد الفلبين واندونيسيا .

وحتى الآن لم يصل أحد من الباحثين الى رأى حاسم يعتمد على قاعدة من التوثيق التاريخي الموضوعي ، وكل ما يقال لا يعدو أن يكون مجرد افتراض علمي يقوم على مجموعة من الملاحظات والشواهد التي تفتقر الى الدليل التاريخي المركز على التوثيق المؤكد ولأن موضوع دراسة الاستاذ ميلفيل هو « الفولكلور الافريقي ومضمونه الاجتماعي » فقد كان اهتمامه بدور هذا المأثور الشعبي في حياة الناس جزءا أساسيا من هذه الدراسة ويمكن تلخيص ما جاء بها كما عالجها المؤلف في هذه المخطوط الرئيسية :

أولا : للحكاية في افريقيا وظيفة غير التسلية ، فهي تقدم تفسيراً لبعض الظواهر الطبيعية ، وتشرح طرق السلوك المقبول وتدعو الى ضرورة الاخذ بالقيم الاخلاقية الراقية الخ .

واللغز في جانب أهميته كوسيلة من وسائل التسلية يستفيد منه الكبار في تدريب اولادهم على سرعة البديهة وعمق التفكير وحدة الذكاء الخ والحكاية التاريخية فصول غير معروفة لاحداث ماضى المجتمع ، أما الحكاية الدينية فهي محاولة ناجحة في البيئة الافريقية لخلق وتنمية الجانب الروحي في تركيب الانسان حتى تصبح علاقته بالناس من حوله قائمة على أساس الضوابط التي لا يستطيع أى مصدر آخر غير الدين جعلها فاعلة وذات وجود عملي .

وهنا نأتي الى ختام دراسة الاستاذ ميلفيل ولا يبقى سوى حديثه عن أمور فرعية خاصة بالحكاية الشعبية كطريقة ادائها التي يقول عنها المؤلف انها تعتمد على التمثيل ، فالراوي المفضل لدى الجماهير أو ما يجب على الراوي عمله وهو يسرد ما عنده من حكايات هو تقليد صوته وحركات الحيوان بطل الحكاية ، كما أن الرواة الافريقيين يحرصون دائما على تجنب اداء وظيفتهم أثناء النهار لأنهم يعتقدون أن ارواح الاموات تنتقم من أى راو يمارس عمله أثناء النهار .

وبهذا العرض السريع لدراسة ميلفيل نستطيع أن نتعرف على ملامح الفولكلور الافريقي . ونرجو أن تتزايد اعداد المهتمين به حتى تتاح أمام المواطن العربى فرصة التواجد الفكرى وجهاً لوجه أمام جانب هام من هيكل افريقيا الثقافى .

« عيد الواحد الامباي »



بقلم : ثناء عامر

- حكايات عن المخاطر، ومنها حكايات الشاطر
- حسن وسن الحسن والجمال *
- حكايات عن الحيوانات ، ومنها الحكايات الدائرة حول «الثعلب والاسد» والضبع والتمساح والثماين وغيره *
- حكايات دائرة حول النباتات كأشجار الجميز وأشجار الصفصاف والسنط والنخيل *
- حكايات أخرى تدور حول العفاريت والشياطين والجن والسحر *

ويوضح المؤلف أن بعض هذه الحكايات له وظيفة اجتماعية وبعضها يفسر أشياء خاصة بالحيوان والنبات والبعض الآخر يؤكد قاعدة أخلاقية أو يعمل نوعاً من «الفلسفة الشعبية» *

والمؤلف يحاول بهذا الكتيب أن يوسع مدارك الفلاح بتفسير الحكايات الشعبية المصرية ومقارنتها بحكايات من الخارج ويستنتج من ذلك أن الكثير من الحكايات والأمثال والأقوال الشعبية هاجرت من بلد إلى بلد • وتلاحظ أنه كلما زادت نسبة التشابه والتقارب في المساني كلما دل ذلك على تشابه النفس الإنسانية فمثلاً نجد الأمثال العربية تتشابه إلى حد كبير وهذا يعني وحدة التراث ويرجع ذلك في رأى المؤلف إلى أمرين :

١ - أن الآداب الشعبية العربية ولدت ونشأت في بيئة ثقافية واحدة *

٢ - أن الكثير من هذه الأقوال انتقل من مكان إلى مكان من البلاد العربية واستقر فيها لأن ذوق الناس متقارب *

وينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الأمثال وهي الحكم

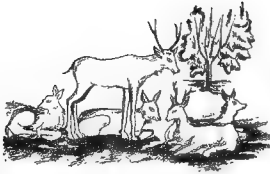
لقد ساعد الأسلوب البسيط الواضح الجلي الذي يتسم به الأستاذ أحمد رشدي صالح في أن تصل معاني كتاب «الحكايات والأمثال» (١) الذي ألفه في سلسلة « اخترنا للفلاح » إلى القارئ ذي الثقافة البسيطة مباشرة ونفاذ : فهي هو الأستاذ رشدي صالح يعرض للحكايات والأمثال والمواويل وأغاني الأفراح واللعب وأغاني المداحين وقصص الأبطال الأولياء مواصلاً السير في الحقل الذي تخصص فيه ألا وهو دراسة الفن الشعبي *

وما هذه الحكايات والأمثال والأشعار إلا فروع موجودة في شجرة كبيرة من الأدب الشعبي وفي رأيه أن الفلاحين هم أصحاب الفضل الأكبر في وجود هذا الأدب في بلادنا ، كما أنهم يحفظونه ويحسون الاستماع إليه ويستغلونه في أغراض مختلفة ، غير أن الأدب الشعبي في نظر الأستاذ رشدي صالح ليس بالضرورية من انتاج رجل الشارع أو العامة وحدهم ، بل هو الأدب الذي يتناقله الناس ويرضى مزاج شعب كامل بكل فنائه ، بمشقيقه ، وأدبائه وعامته *

وتبدو أهمية حكايات الفلاحين وأغانيهم وأمثالهم في أنها تصور نفسية الغالبية العظمى في مجتمعنا وتشكل مجموعة كبيرة من القواعد الأخلاقية وقواعد الزراعة والمعاملات ، كما أنها تصور مزاج الفلاحين وموقفهم من الحياة *

والمؤلف يقسم الحكايات إلى :

(١) أحمد رشدي صالح : الحكايات والأمثال ، سلسلة اخترنا للفلاح - دار الكاتب العربي - القاهرة - ١٩٦٩ .



فمن الجبان مثل يقول «يلادى فى ضل صباعه»
وعن المغفل «قالو له تور قال نخلبوه» .

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الألفاظ وإن كان هذا الجزء خارجاً عن موضوع الكتاب لأن اللفظ ليس حكاية أو مثلاً .. واللفظ كلمة عربية مأخوذة من فصل «الغز» ومعناه أنه يضل عن طريقه أو غايته ، ويستخدم اللفظ كلمات سهلة لكنها فى مجوعها تملأ أكثر من معنى ، واللفظ من أقدم أنواع الآداب الشعبية فى العالم ويعتبر حل اللفظ فى الحكايات الشعبية دليلاً على أن العامة لا يقيسون الأشياء بمقاييس جسمانية أو مادية فقط ، بل بمقاييس فكرية أيضاً .

ثم يعرض المؤلف للحكايات الشعرية أو حكايات المداحين فالحكايات والأمثال والألفاظ والأقوال السائرة تدخل فى قصص منظومة شعراً ونسجمها من المداحين وهناك نوعان من هذه القصص :

• النوع الأول حكايات شعرية تدور حول الإبطال والبطولات الزمنية من فرسان ومحاربين، ومنه قصص أبى زيد الهلال وقتالة الشجعان والوزير سالم وعنترة بن شداد .

• النوع الثانى حكايات تدور حول البطولات ونواحي الامتياز الروحية الخاص بالانبياء والأولياء والصحابه .

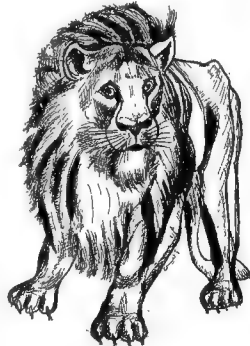
ومما هو جدير بالذكر أنه منذ مائة وخمسين سنة تقريباً كان لكل قصة شعرية فرق خاصة بها تحفظها وتنشدها فهناك فرق عنترية وفرق ظاهرية وأخرى هلالية ، وكانت هذه القصص جميعاً يقبل عليها طابع الاخلاق ، فتجد أن سيرة بنى هلال مثلاً جأت إلى مصر مع الهلالين ثم أضاف إليها الشعب المصرى الكثير وأصبح المداحون والشعراء المتجولون يعبرون بها عن الفلاح المصرى أكثر مما يعبرون بها عن النبوى الذى كان ينتسب إلى قبيلة بنى هلال .

الشعبية ثم يصنف الأمثال إلى أمثال خاصة بالزراعة والمعاملات بين الناس وأخرى خاصة بالعادات والتقاليد ومنها ما يؤدى وظيفة النصيحة والارشاد ، وأمثال تقوم بدور التحذير من ارتكاب الأخطار أو الوقوع فى المصاى كما توجد أمثال ساخرة تجعلنا نضحك من العيوب الاخلاقية .

والأمثال الزراعية فى نظره هى أهم الأمثال لكل شهر قبطى مثل خاص به يشكل قواعد منتزعة من التجارب القديمة، وهى من أدق الأقوال السائرة التى أنشأها الانسان للتعبير عن تجاربه واحتياجاته وتنظيم عمله .

أما الأمثال الخاصة بالعادات فتؤكد قيمة العائلة باعتبارها أساس المجتمع وتلح الأمثال على احترام السلطة الأبوية وروابط القرى .. ومن القريب أننا نجد تناقضاً فى بعض هذه الأمثال مرجعه تنوع التجربة ومن ذلك الأمثال الخاصة بالحث على الزواج من الأقارب وأخرى تحث على الزواج من غير الأقارب . والنوع الأول يتشعب فى رأيه مِم أسلوب حياة ريفية متمسكة بالعادات الموروثة والنوع الثانى يتمشى مع أسلوب وظروف الحياة فى المدن والبلاد الريفية المتقدمة .

ويذهب المؤلف إلى أن الأمثال تصور العيوب الاخلاقية تصويراً قد يتفوق على الرسم الكاريكاتيرى





أما لمص البطولات الروحية فهي تصور
تصحيبات الانبياء والأولياء وشجعانهم وإيمانهم
العميق - والحكاية التاريخية تختلف عن التاريخ
ذلك لأن الأدب الشعبي من وجهة نظر المؤلف يرمى
الى تحقيق أغراض أخرى غير الرصد التاريخي من
بث الحماسة ورسم البطولة وإعطاء أهمية لبعض
الاحداث .

ويتحدث المؤلف بعد هذا عن حكايات الانساب
وهي نوع آخر من القصص الشعبي فهي تروي
أنساب عائلة معينة وقد بدأت برأوية تاريخ
الانساب الشريفة ، كما كان الشعراء الشعبيون
يرتضون من مدح بعض العائلات القوية ويؤرخون
لها وأكد وجود حكايات أنساب في غرب أوروبا
وأفريقيا وأمريكا اللاتينية وآسيا عن عائلات تنحدر
من أصول مقدسة ، ويقول أن علماء التراث
الشعبي يمتقدون أن هذه الحكايات قد تربط بين
نسب الانسان والحيوان أو النبات وقد تصل الى
حد « الخرافة الشعبية » وكانت العصور القديمة
والوسطى حافلة بهنسه الخرافات وهي الآن في
سبيلها الى التلاشي وهناك أيضا نوع من الحكايات
الشعبية يمتساز بأنه قصير ويؤدى وظيفة نفسية
وسلوكية وهي الترويح والامتناع ، وهي مانسبها
بالنوادير الضاحكة مثل نوادر جحا وأبى نواس

بالإضافة الى شخصية قراقوش ، ومن المعلوم أن
الفلاح المصري والانسان المصري من أقدر الناس على
انشاء النوادر واختراعها ، ويتضح لنا ذلك من
تحريف الصورة لبعض الشخصيات التي كانت
في حقيقة الامر شخصيات محترمة وقورة ، فجحا
كان علما وقورا محترما ، لكنه كان يحب سماع
التكات والنوادر وأبى نواس كان شاعرا عظيما ،
أما بهاء الدين قراقوش فقد كان وزير صلاح الدين
الأيوبي .

ويتناول المؤلف بعد ذلك النوادر الاخلاقية وهي
حكايات قصيرة وظيفتها تعليم الناس الاخلاق
الفاضلة والسلوك الطيب وهذا النوع يستخدم
« الحيوان أو الطير أو الزواحف » ليحكى موعظة
من المواعظ ، ويرى المؤلف أن انتشار النوادر
الساخرة والاخلاقية قد تكون أكبر حجما وأوسع
مدارا وانتقالا من الحكايات الأخرى .

ويلاحظ أن المؤلف اهتم أكثر برصد الظواهر
الشعبية عن تفسيرها اجتماعيا ونفسيا وربما كان
الامر مرجعه الى أنه يود أن يخاطب بكتابه فئة ذات
ثقافة بسيطة وإن كان لم يهمل التفسير تماما .
واختتم المؤلف الكتاب بتعريف العلماء لمفهوم
الأدب الشعبي ، وشرح لأهمية الآداب الشعبية
واستخدامها في الحياة الحديثة .

« ثناء عالم »

عالم الفنون الشعبية

بقام : جودت عبد الحميد

مشروع إنشاء بيت للفنون الشعبية في مرسى بطروح

مقدمة :

ظهرت في بلادنا خلال السنوات الاخيرة نداءات جديدة محلية وأجنبية تنادى باهتمام الدولة بتسجيل التراث الشعبي فيها باعتباره طابعا حقيقيا يعكس بالكلمة والصورة والاداء والتشكيل خلاصة حضارات متتابعة .

وظهرت في نفس الوقت دراسات تؤكد ما لهذه الفنون الشعبية من أثر في تنشيط السياحة في البلاد . اسوة بمايجرى في كثير من بلدان أوروبا والشرق الاقصى وغيرها .

والمشروع الذي نعرضه يهدف الى ربط الفنون الشعبية بكافة فروعها بتنشيط السياحة في منطقة واحة سيوة التي حظيت بوجود بعض الآثار التاريخية ذات الاهمية الخاصة كمعبد آمون وغرفة تنويع الاسكندر الأكبر باغودمي ومقبرة سي آمون





للمنطقة بيت السياحة المقترح يضم مجموعة من الإزياء والملابس والحل الخاصة بالحياة اليومية والعمل والمناسبات كما يتضمن مجموعة من المصنوعات الشعبية للمنطقة كالفخار والصناعات الخوصية ونماذج من الأدوات المنزلية الأخرى والآلات الموسيقية الشعبية التي أوشكت على الاختفاء .

كما يضم مجموعة من الصور التسجيلية لمختلف جوانب الطبيعة والحياة والفنون الشعبية كالعمارات والرقص .. الخ .

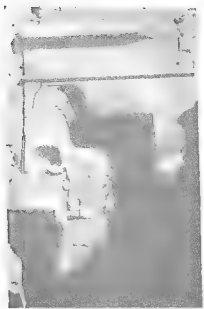
على أن تعرض هذه الوحدات عرضاً فنياً لائقاً مع وضع بطاقات تشرح كلا منها .
وكلها تتيح للسائح أن يلم بمختلف جوانب الحياة ومختلف المعلومات عن المنطقة مراعاة لضيق وقته في القالب .

ويتولى المتحف ومكتب الخدمات الاتساق على تنظيم مهرجانات غنائية راقصة يشهدها أعضاء الرحلات الوافدة إلى الواحة . كما يقوم المتحف بتسجيل هذه الأغاني والموسيقى لأذاعتها إذا ما تعذر تنظيم هذه المهرجانات بسبب ضيق الوقت مثلاً .

كما يشترك المتحف في إعداد الكتيبات السياحية الخاصة بالفنون الشعبية للواحة .

ثانياً - مركز بيع التذكارات الشعبية :

نظراً لاهتمام السائحين باقتناء نماذج من المنتجات الشعبية والتذكارات السياحية . لهذا



يجبل الموتي . وكثير من المظاهر الطبيعية الخلابة كهيون المياه والبحيرات والموائد الصحراوية وغيرها .

وكانت عزلة الواحة ووعورة الطرق المؤدية إليها سبباً في احتفاظها بعناصرها الشعبية الأصلية وعاداتها وتقاليدها . كما كان هذا السبب نفسه عاملاً من عوامل قلة عدد زائريها من السائحين الأجانب والمصريين .

أهداف المشروع :

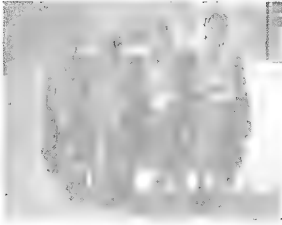
- يهدف المشروع في صورته النهائية إلى إنشاء مركز متكامل للخدمات السياحية بالمنطقة لتقديم كافة المساعدات للسائحين بها على أن يضم :
- متحفاً فولكلورياً .
- مركز بيع التذكارات الشعبية للواحة .

تفصيلات المشروع :

أولاً - المتحف الفولكلورى :

يتوقع خبراء علم الاجتماع تحولاً خطيراً في حياة سكان هذه الواحة نظراً لاحتمال تدفق البترول في أراضيها من الآبار التي يجري حفرها الآن بالمنطقة . كما أن احتكاك سكان الواحة بالمدينة الوافدة اليهم عن طريق موظفي الدولة الساملين إليها قد أثرت تأثيراً كبيراً في اختفاء كثير من العادات والتقاليد التي احتفظ بها أهالي هذه المنطقة فترات طويلة من الزمن .

لهذا فإنه من الضروري إنشاء متحف فولكلورى



تبلغ ثلاثة كيلومترات عن مدينة سيوة بوجود
خاصية اشعاعية بها تفيد في علاج كثير من حالات
الامراض الروماتيزمية بأنواعها عن طريق «الردم»
ويعد الى الواحة سنويا عدد كبير من الرضى من
خارج الجمهورية ودخلها للعلاج بهذه الطريقة .

ويتولى عملية الردم هذه شخصان من
المستوطنين بالواحة ويمكن دراسة امكانية
الاستفادة من هذه الظاهرة بالاتفاق مع الوزارات
والاجهزة المختصة ، اذ انها يمكن ان تكون عاملا
لتنشيط السياحة العلاجية بالمنطقة .

الدراسات التمهيدية للمشروع :

يمكن فور الموافقة المبدئية على المشروع التوجه
الى الواحة لاجراء الدراسات التمهيدية الميدانية
التي يتطلبها تنفيذ المشروع . على أن تقدم كافة
التفاصيل فور انتهائها متضمنة بالإضافة الى
ماسبق تخطيط جلات الدعاية ووسائل المواصلات
والاقامة وغيرها . وذلك قبل بداية موسم الردم
العلاجى فى يونيو ١٩٦٨ .

خاتمة :

يسرنى فى نهاية تقديمي الموجز لمشروع انشاء
بيت للفنون الشعبية بواحة سيوة أن أبدي
ترحيبى بالإشتراك الفعلى فى تخطيط وتنفيذ هذا
المشروع الذى قمت بدراسته منذ عامين خلال
زياراتى المتكررة للواحة لاجراء دراسات تسجيلية
للفنون الشعبية بها .

وذلك سواء عن طريق الندب أو الاعارة من
وزارة الثقافة .

« جودت عبد الحميد »

يقوم المركز ببيع هذه التذكارات من صناعة الواحة
الهامة كالمراجل والملابس بأنواعها والعلى .

كما يقوم ببيع الصور العادية والملون والشرائح
الخاصة بالواحة ان أمكن .

وعلى أن يقسوم هذا المركز مستقبلا ببيع
الاسطوانات الفولكلورية الخاصة بالمنطقة اذا ما تم
تنفيذ مشروع وزارة الثقافة لطباعتها على
اسطوانات .

ومما هو جدير بالذكر ان الموقع المختار لاقامة
بيت السياحة المقترح يتيح للسائح أن يشهد
ويتابع من نوافذه حركة الحياة الشعبية لسكان
الواحة رجالا ونساء وأطفالا .

العاملون فى بيت الفنون الشعبية :

يتطلب تنفيذ هذا المشروع اختيار مجموعة من
العاملين الذين يتوافر فيهم حب العمل بالمناطق
النائية والرغبة الحقيقية فى انجاح المشروع
واستمراره . على أن يكونوا من دارسى اللغات
ومن المتخصصين فى :

١ - الأثار .

٢ - الفولكلور .

وعلى أن تجرى لهم دورة تدريبية للامام بطبيعة
المنطقة وكيفية العمل بها ومعاملة سكانها الذين
يتميزون بطابع خاص فى حياتهم ويتكلمون لهجة
خاصة بهم الى جانب اللغة العربية التى يجيدها
كثيرون منهم .

اهمية خاصة للواحة :

تتميز رمال جبل العكروور التى تبعد مسافة

الشرجييت

أعمال

كمال

خليفة



الفنان كمال خليفة

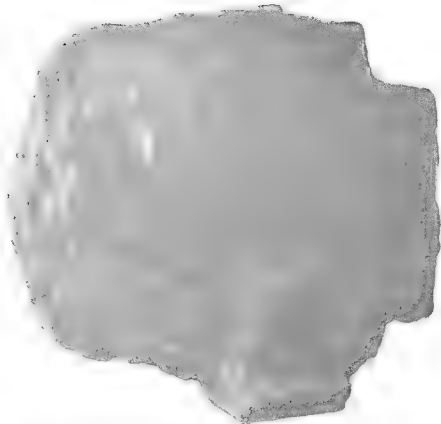
باحساس مرير وحاد ، فيه من المصانة
ما فيه من الألم ، سجل كمال خليفة بفرشاته
ولزميله صفحة رائعة .. ومشقة من صفحات
الفن التشكيلي المعاصر في مصر .

لقد نحت كمال خليفة ورسم أكثر من
عشرين عاماً .. لكنك تحس حين تشاهد
أعماله بأن هناك شاعراً وراء الصورة أو
التمثال .. وهذا لا يدهشنا من فنان يحمل
في أعماقه قلب شاعر .

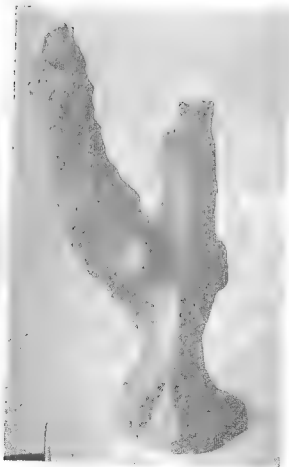
وإذا كان كمال خليفة يصور في أعماله
خلفية ثقافية واسعة ، استوعبت أكثر من فن
من الفنون التشكيلية ، فإنه كان يسجل في
أعماله أيضاً أحداث وآمال الشعب المصري
وما يعيش في وجدانه .. ويفوض في جفوره
المتنعة بعيداً في أغوار الأرض الطيبة ..
وكان الناس البسطاء وأسلوب حياتهم وعوالمهم
الرحبة الإلهام المعبر له في فنه .

عندما تنظر إلى أعماله عن الزهور والاسماك
.. إلى تمثال الحماية الوديعة مثلاً .. فانت

بقلم : السيد عزمي



رؤية كمال خليفة الخاصة في موضوع السمكة معبرا عنها بأسلوب
جديد وبهذا الاتجاه وضع أساس لنوى للشكل والمضمون



الديك مستمر اصلا من الجذور
الشعبية ولكن بفهم آخر .. ويتضح
في التمثال قوة البناء العر أيضا نجد
مضمون تمييزى انساني فرقة الديك
تسمح بغفر الى اعلا والعيون تتطلع
في اسفل .



تمثال وجه مصرية يظهر فيه
موضوع تأثير الفن الشعبي في
أعمال كمال خليفة .. العفوية
والبساطة والحرية في التعبير
بإطلاق غير محدود وتعقيد
وفهم كبير للموضوع والأخامة



تمثال فتاة يوجد شبه بين
هذا التمثال وعروسة المولد في
الوقف التناقضية ووضع الأيدي
على الصدر .. ثم انصاف
الفنان كمال خليفة قيم فنية
جديدة تنبع من القوة والصلابة
ورقة الاحساس الحاد العميق

الفتاة التي تسيطر على اللوحة في مساحات
لونية جياشة .

الجواب .. هو مدى تمثل الفنان بفولكلور
وطنه .. وتاريخه ،

لقد كان كمال خليفة قويا وشجاعا في
أحكامه . وإذا كان الفنان ينظر الى حاضر
وطنه بالم واشفاق في الوقت نفسه .. فانه

تسال نفسك .. ترى من أين نبعث هذه
القوة والصلابة ؟

• وأيضا من أين أتت هذه العيون البسيطة
.. العميقة في الوقت نفسه ؟ وما الذي
عبرت عنه ؟

ذلك الأذوق الذي يشبه سماء مصر ..
الوهج في سنابل القمح في حقولنا .. تلك

في أعمال كمال خليفة تحس
جمالا خليا يشع من الداخل الى
الخارج وذات مذاق خاص ..
هذه اللوحة ثنائية حمام تحس
هذا في التكوين الجديد والعلاقة
الانسانية بين ذكر الحمام وانثاه
.. انها قوة الحياة بكل معنى
فيها .. ان تماثيل ولوحات
كمال خليفة غنائية كبيرة
استمدت اصولها من ارض مصر



أوجد علاقات جديدة أو نوى علاقات قديمة .
استحدثها في أصولها وروحها من أعماق
الفن الشعبي المجهول بعد أن نماها وجعلها
تعبير عن رؤيا الفنان المعاصر الخاصة والجديدة
في الوقت نفسه .

لقد حدد كمال خليفة ابعاد ثورة جديدة في
الشكل والمضمون معا .. عبر عنها بأسلوب
جديد .. وأسهم بهذا في إثراء الحركة
التشكيلية في مصر ..

لقد كانت حياة كمال خليفة شهايا ساطعا
سريع اللعان .. ثم انطفأ .. وبقي فنه
العظيم .

« السيد عزمي »

ينظر الى المستقبل بثقة ..

ان الديق يتناول بعنقه الى السماء ، تلك
الصرخة الانسانية التي يطلقها .. هل الديق
يرى فجرا جديدا ؟ .. لقد رأى كمال خليفة
ببصيرته الصادقة عالما آخر غير عالمنا الذي
نعيش فيه .. عالما آخر سعيدا ومشرقا بالامل .

ولم يقتصر كمال خليفة على مجرد التأمل
المجرد في روح هذا الشعب وانما استفاد من
الفولكلور الحى الذى عبر عنه الفنان الشعبى
ووحدهاته التى استخدمها في الوشم والرسوم
الحائطية البسيطة مثل (العرائس - السمك -
الأزهار - الطيور) هذه الوحدات أصبحت سمة
من سمات الفن الشعبى المصرى .

كذلك فان كمال خليفة بشخصياته الفنية
(عروس النيل - وجه فى القاهرة - ديك
النجر - ثنائيات الحمام - سمكة عجوز) قد

المجلات الثقافية

الفكر المعاصر

تحرير: القريب: د. فؤاد زكريا
تصدر كل ٣ أشهر
العدد ١٠ قروش

الكاتب

تحرير: القريب: احمد عباس صالح
تصدر اول كل شهر
ج

المسرح

تحرير: القريب: صلاح عبد الجبور
تصدر كل ١٥ شهر
العدد ١٠ قروش

المجلة

تحرير: القريب: هادي حقي
تصدر كل ٥ شهر
العدد ١٠ قروش

تراث الإنسانية

تحرير: علي القريب: د. فؤاد زكريا
تصدر كل ٣ شهر
العدد ١٠ قروش

الكتاب العربي

تحرير: القريب: احمد عيسى
تصدر كل ٣ شهر
العدد ١٠ قروش

السينما

تحرير: القريب: محمد الدين
تصدر كل ٣ شهر
العدد ١٠ قروش

الفنون الشعبية

تحرير: القريب: د. محمد الدين
تصدر كل ٣ شهر
العدد ١٠ قروش

تصدر عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

الاشتراك: خمسة ليرة الجاهات والمعايير العليا ونظمات الشباب • الاشتراك: ٥ شاع ٦٦ ليرة الجاهة

Herskovits proposes two main reasons for the difficulties in classifying African narratives : first, multiplexity and diversity of heroes in the same tale ; second, prevalence of frame stories due to certain social conditions.

Following Africans' own classification, we may propose the following categories :

1. Animal tales, which are told mostly by children and stress the victory of the underdog.
2. Historical tales, which narrate events in the tribe. Maintained mainly by the elders and in many cases considered state secrets.
3. The proverb, applied readily to all situations including judicial systems.
4. The riddle, which is usually a statement that requires an answer. Its main functions are educational and entertainment.
5. The myth, more common in the west and the east and to less extent in the Congo. It deals mostly with the supernatural ; in many cases intermingled with the religious tale.
6. Moral tales, used mainly for didactic purposes.
7. Religious tales, deals mostly with gods and their relationships with man and are told exclusively by religious specialists (shamans, etc.).

African tales, especially animal tales, show different degrees of resemblance to other Old World tales, such as those of the Fables of Aesop and the Panchatantra. However there has been no decisive answer that accounts for this similarity. Herskovits also reports that African narrators avoid performing in the daytime and carry out their functions dramatically.

PEASANT'S FOLK TALES AND PROVERBS

By

Ahmed Rushdi Saleh

A book review

By

Thana' 'Aamir

The author, Ahmed Rushdi Saleh, meant his presentation for the reader with a limited education. It is a simplified presentation of *Märchen*, proverbs, riddles, folksongs, wedding songs, anecdotes, children's rhymes, genealogical tales, minstrelsy, hero tales and saint's legends. The significance of such material is that it reflects the psychological traits of the majority of our people and constitutes a wide base of morals and manners. It also illustrates peasants' temperaments and their view to life. The author of the book discusses the function of each one of the genres he deals with and provides some historical remarks concerning problems of origin and diffusion.

THE WORLD OF FOLK ARTS IN THE WORKS OF KAMAL KHALIFA

By

Al-Sayyid 'Azzmi

With his brush and chisel Kamal Khalifa has introduced a magnificent phase of plastic art in Egypt. For more than twenty years his production has reflected the hopes and grievances of Egyptians. His themes were derived directly from the folk social and cultural milieu as well as from the natural environment : tattoos, wall drawings, dolls, fish, flowers, facial features, etc. Kamal Khalifa outlined and delimited the dimensions of a new revolutionary approach to both form and content in graphic arts, thus enriching Egypt's legacy of it.

His short lived glow is extinguished ; only his great art remains.

CAIRO IN A THOUSAND YEARS
CAIRO FOLK ARTS
THROUGH HISTORY

By

Abd El-Fattah Elididi

Life in markets and every day life affairs are a part of the general characteristics of folk interests. This type of life is typical of the whole society concerning the general conditions, inclinations and temperament. These private daily affairs soon find their way to artistic expression. This expression remains, naturally, of a folksy nature as far as its formation, form and expression, due to the role of some of the members of the folk in forming and transmitting it, on one hand, and the insistence of folk artists on performing the general characteristics of common life in their works.

«The eternal issue in the art criticism» remains : is the artist folksy because he actually belongs to the folk or because he is talented for such performance regardless of his origin ? This question occurs to me when I wonder : could it be possible that our interest, in folklore, since 1952 has been generated only by Westerners, or could it be genuinely ours and inherited from our ancestors ?

The book titled *Cairo in a Thousand Years* directs thinking and criticism into a new path other than that attributing all our interests in this field to borrowing from the West. In so doing it uses both pictures and the written word.

Photographs included in this work will confront you with an expressive portrait of the life of the people. There are clear photographs of *El-Ghouryya*, *El-Sikka iggideeda*, which carry to the viewer the odors of its shops and professional engagements. We also find photographs of copper etchers, terraces etc,

The book has offered psychological patterns expressed in works, decorations, frames, profiles and sculptures executed by folk artists across the ages.

In addition there are certain items whose age exceeds the one thousand mark. Such items include Coptic carpets, architectural decorations, courtyards, utensils, pottery, script, Islamic tanners, weaving, etc.

The book includes lively portraits of our present represented in book vendors at Azbakiyya Fence, folk dances, and other folk interests which emerge in the fields of theater, cinema and dancing troupes.

The conclusion is that the people have played a role besides that of individuals, in contributing to the legacy of this land and to its long history of civilization, without changing their unique national character.

«AFRICAN FOLKLORE
AND ITS SOCIAL CONTENT

By

Melville J. Herskovits

presented

by Abdul Wahid Al-Imbabi

Professor Herskovits argues that the study of African culture must go beyond the geographic boundaries of the African continent to include other areas affected by this culture. Therefore he included the New World Negro in his study. Field studies prove African folklore to be abundant and diverse, for it is live tradition. However, collectors, due to preconceived ideas, have tended to stress animal tales at the expense of other aspects of oral literature which play a role as important as that of animal tales in African tradition,

systematic indexing. Eventually, expansion has been made in the *Type Index*. Materials were divided into four main sections : « Animal Tales », « Ordinary Folk Tales », « Jokes and Anecdotes », « Formula Tales », and a fifth section for « Unclassified Tales ».

The index however has its shortcomings. First there are vast cultural areas such as the Near East which are not covered at all, or barely touched upon. Second, in many cases classification is done according to main actors in the tale (as in the case of types No. 1447* *The Dirty Woman* and type No. 1741 *The Priest's Guest and the Eaten Chicken*) not according to the nature of the event itself. Since characters vary from one culture to another, locating the type becomes a matter of chance.

FOLKLORE ROUND

By

Tahsin Abd El Hay

Cairo's Millennium

An extended seminar was held over Cairo's Millennium during the first part of April. It was attended by almost seventy authorities in the fields related to the topic ; they represented several nations from Europe, Asia and North America. As J. Burger commented, the occasion was proof of Cairo's interest in the world.

Papers presented included studies of Egyptian history during the 17th and 18th centuries by Andre Reymond, the French Orientalist. The Personality of the Cairene by Dr. Abdul Hameed Younis, the Egyptian folklorist, the folk aspect of Cairo during the 17th century by Sharbatove the Soviet scholar. « The Influence of Old

National Plastic Arts over Art in Cairo during the Fatimid Period », by Dr. Su'ad Mahir, and « Iranian Influence over some Mamlouk Art » by M. Rogers.

In commemoration of the Cairo Millennium, journals and academic periodicals published special issues on the subject. *Folk Arts in the Arab World*

A speech delivered by Dr. Abdul Hameed Younis to inaugurate the Annual Congress of Art Education Supervisors in the Ministry of Education. Dr. Younis's main thesis is that in the Socialist State art, including folk art, has a function which is parallel to those of the national motivation, the liberal democratic motivation, and the scientific motivation.

Folk music in Sweden

A resumé of the trip of Mr. Sulaiman Jameel to Sweden and his interviews with leading authorities on folk music and visits to folk music institutions.

Folklore News

— It has been decided to establish a regional folklore museum in Nubia.

— The University of Khartoum is to establish folklore archives.

— The Folklore Center in Cairo is developing folklore archives which will include regional Arabic subcultures.

Individuals as well as organizations wishing to contribute authentic, unchanged material are invited to do so. All academic credit for the collectors will be observed. Write to : Archives Director, Folklore Center, 18, El Borsa El-Qadeema Street, Cairo, U.A.R.

— A lecture on the Nubian folktale was sponsored by Adendon the Nubian organization in Cairo.

ogres, supported by customs, beliefs, and folk legends assuring their real existence. Thus, Ogres' tales are a part of the repertoire of every village, home and raconteur. An ogre's image is that of a loathsome human ; they are flesh eaters and therefore, man's worst enemy.

The Nubian language and its two dialects refer to the ogre as masculine « ok-ger » or « Erkabi ». Vampires are also known and referred to as « Si'alu ». It should be pointed out that Nubian ogre tales follow the international tale types and motifs. Of these types the author cites « The sister-helper, the flight from the ogre's house, the ogre in the girl's stomach, and ogre humans.

INDEXING FOLK NARRATIVE MATERIAL, PART II THE MOTIF INDEX

By

Dr. Hasan El-Shamy

Generally speaking, a motif is a recurrent meaning-impregnated element which constitutes a part of the form and the content of cultural products. In traditional literature, a motif is the smallest narrative element through time and space as a native element which has the capacity to part of the traditions of a given culture. Folklorists agree that a motif persists in tradition because of its unusual or extraordinary nature. This characteristic can be explained in the psychological terms of « cognitive salience », and « figure-ground perception ».

S. Thompson divides motifs into three classes : items, single incidents and actors. Meanwhile, Anna B. Ruth divides motifs according to their narrative functions into « main motifs » and « detail motifs ». She also speaks of « motif com-

plexes » which is an aggregate of traditionally related motifs.

As units for measuring narrative material, the motif and type can be contrasted with anthropologists' devices to measure culture, i.e. element, complex, and institution. A motif is not necessarily the smallest unit for measuring folk culture, for it usually contains several cultural elements. It may be said that the motif, motif complex, the episode and the type represent different degrees of the culture complex. Meanwhile, a tale may be a part of any given institution such as the economic or the political, depending upon its function.

Folklorists and anthropologists such as Lowie and Kroeber, Christensen and Wesselski made numerous attempts to classify folk narrative materials according to minor narrative elements. However, their early schemes did not succeed because of the confusing of motifs with other, usually larger, narrative and structural elements.

The present motif system was introduced by Thompson in 1932. It differs from the type classification system in three main respects. First, it deals with the smallest narrative element ; second, it is not limited to *Märchen* ; third, it includes literary works as well as oral versions. Materials have been divided into twenty-three main sections according to subject matter. The system of classification is remotely similar to that used by the Library of Congress and allows for virtually indefinite additions.

Corrections for Part I (see Vol. 8, March 1969, English section, pp. 4-5). Paragraphs 4 and 5 should read as follows :

It was Aarne who first separated between type and other narrative formations, thereby laying the foundation for

the establishment of the State of Israel. Dr. Granqvist states that she was attracted to this area by her readings in various fields of its culture. The Bible, books of magic, *The Thousand and One Nights*, travelogues and other folklore books have led her to compare and establish certain links between the Arabian Nights and Biblical stories. She remarked that writers, under the influence of the Jewish Issue, were concerned, predominantly, with comparing contemporary and Biblical life in Palestine. Some of these writings serve as a pretext for the Zionist cause. Thus, Dr. Granqvist decided to undertake field work among the Arab population in Palestine to both refute these claims and to provide proof for the independence of the people of Palestine with reference to tradition and form of expression. She referred to the concept of the Holy Land in the works of the aforementioned writers as the « Biblical Danger ». Meanwhile, another group of these writers have allowed the particular issues to replace the general ones on the folk studies.

Dr. Granqvist sought to avoid field work and data collecting pitfalls which characterized the works of some of the previous work. She viewed society as an organic integrated whole in which no individual phenomena could be considered alone, and relied mainly on participation interviewing and observation. Her views were later channeled into a distinctive approach due to her studies in England under Malinowski and Radcliffe-Brown, the two founders of Functionalism.

Dr. Granqvist enjoyed a special status with Palestinian women. She argued that women adhere to tradition more than do men due to their commitments to cleaques outside of their homes. She had ample access to intimate oral tradition, especially those of personal nature, on which she relied primarily for data rather than sour-

ces in print. Her two volumes — « Marriages » and « Arab Children in Palestinian Villages », — discuss traditional practices as « grant marriage », *Al Tiyyat al-gawra*, a young woman's total dependence on her male parent for finding a suitable husband, « evil eye », « the blue bead », curses, perjury and concept of time and related matters. Through informants' personal experiences with these practices perpetuated in legendary oral tradition memorates.

National Palestinian self-consciousness is manifested through « the value of the child ». The pride of Palestinians in their children does not stem only from parental emotions but also from their pride in their existence as a distinct nation. For Arab tribes constituted an integrated whole apart of the government which was viewed by them as an alien adversary power. Modern political oral tradition reflect this self-consciousness and self-distinction.

Dr. Granqvist has implemented a wholistic approach to the study of the Palestinian community which has made use of the social, the psychological, the geographic, and the historical facets of society. The translation of her works into Arabic can be of great values to the Palestinian issue especially at this time when it needs the support of objective scientific investigations.

OGRES IN NUBIAN FOLKTALES

By

Omar Osman Khidr

Tales of Ogres occupy an important place in international tale collections. Nevertheless, studies in this field of interest are very sparse. In Nubia we are confronted by a fully developed folk conception about

duct of the Egyptian environment such as *Sham Al-Naseem* and *Wafa' Al-Neel*.

The economic and the recreational functions of all these festivals are not to be shrugged off as subsidiary. The moulded cult, for example, has triggered a boom in café business, epic and other forms of folk arts, candy and sugar industry, sugar cane plantations, and subsequent increase in state tax revenue.

However, other celebrations are a product of fertility and rejuvenation cults and can be associated directly with ancient more serious ritualistic practices; such is the case with *Sham Al-Naseem* and *Wafa' Al-Neel*.

The author concludes that through the study of folk festivities « the true spirit of the Cairo folk » could be understood.

ABOUT FOLKLORIC SONGS

By

Rushdi Saleh

In his work *The Science of Folklore* the American Scholar Alexander H. Krappe has maintained that there are essential differences between the folk song — which Mr. Saleh calls « folkloric songs » — and popular songs — which he calls folk songs.

These differences have been reasserted through the meticulous scrutiny to which the American collectors John and Alan Lomax have subjected their collection of 300 folk songs from different culture areas in the U.S.A. The reason for these strict criteria is the fact that modern media of mass communication has given wide circulation to numerous art songs.

Oral transmission cannot be the only criterion in determining whether a song is an art or folk song. Besides, the folk

song must be traditional, inherited through oral transmission, usually of unknown author, and is functionally related to those who use it.

A definition of a folk song must include both the wording as well as the tunes. However, because of its numerous idiosyncracies, Egyptian folk tunes have resisted accurate transcription even by Arabic music specialists. We actually need devising of a special system for folk music.

The function of a folk song could be any of the following: to prove certain morals or manners, exercising a habit, providing knowledge, serving as accessory to a different art, providing some historical facts, or being didactic.

The author, then, turns to the problem of determining the age of a song and its archetype and discusses some of the collections of Egyptian and Arabic folk songs. He also gives some examples of the socio-cultural aspects of folk songs. He concludes that it is essential to collect enough data representing the different Arabic subcultures and subject them to the systematic analysis implemented in Western studies before we can arrive at any serious generalizations.

HILMA GRANQVIST

and

PALESTINIAN FOLK TRADITION

By

Dr. Nabila Ibrahim

During my recent visit to Finland in August, 1967, I had the opportunity to meet a Finnish social anthropologist who has done extensive studies in the Near East and particularly in Palestine prior to

iods and have fluctuated between expression of sorrow and manifestations of pleasure.

We do not be too far removed from the truth if we argued that some of these practices are merely symbolic expressions of the deeprooted beliefs which were suppressed with the of the *Fatimiyads*.

CUSTOMS AND TRADITIONS
IN CAIRO AS SEEN BY Dr. AHMAD
AMEEN AND SOME OF HIS
CONTEMPORARIES

By

Ahmad Adam Mohamed

« Scholars agree that aspects of change in the city do not do away with customs and traditions » ; they either bring about adjustment of their function or inhibit their occurrence. Thus manners and customs found in Cairo now are simply a later phase of earlier ones.

The writings of Dr. Ahmed Ameen reflect his intellectual composition. He belonged to a generation of men of thought who felt the pressure of social and cultural change in action and feared a dichotomy between the society and its older heritage and traditions. Dr. Ameen was a Cairene who yet maintained first-hand contacts with the village. He was also a follower of Gamal Al-Deen Al 'Afaghani and Imam Muhammed 'Aabdu who advocated combining the advantages of both the East and the West.

In his *Dictionary of Egyptian Customs, Traditions and Expressions*, Dr. Ameen reports and describes many major folk practices such as those pertaining to the Abu'A, circumcision, marriage, festivals, zar, etc. Beliefs such as those dealing

with optimism and pessimism and the evil eye were also dealt with.

Mr. Ahmed Adam Mohamed, the reviewer, points out the attempts made by Dr. Ameen to integrate folk beliefs and practices with the broader social and cul-

THE SOCIAL BACKGROUND
FOR CAIRO CELEBRATIONS

By

Gamal Badran

There is neither the only nor the most critical factor affecting folk celebrations. It is the degree to which these festivities satisfy religious, economic or social needs that determine whether celebrating an occasion will be adopted and maintained or dropped and forgotten.

These needs are usually attached to the type of government in power and its particular religious ideology, as well as to the reaction of the folk population to these ideologies. One of such festivals was the *Nahr* (slaughter of camels) introduced by the Fatimites which functioned to symbolize the concentration of both secular and religious authorities in the Caliph's hands, as well as reminding the population of his economic powers. With the passing away of the Fatimite state, the celebration lost its meaning and was dropped. A similar practice was that of the *Mahmal* procession introduced by the Memlouks' state to inform prospecting pilgrims of the safety of the route to the *Al-Hijaz* and thus reiterating their military and political authority. With the decline of the Memlouks' state, the original practice was practically all but forgotten.

Some of Cairo's festivals are associated with religion such as 'Aed Al-Fitr and *Al-Mawlid Al-Nabawi*, while others are a pro-

a person's place of origin as being Cairo, i.e. *Masrawi* as opposed to « Alexandrian, Damittan, etc. ».

Thus understood « Masr », i.e. Cairo, has become a recurrent theme in folk speech and particularly in folksongs. « Cairo is the mother of the World », and is the destination to call those who yearn for the big city which symbolizes all they aspire for in their daily life and local interests. This is manifested in work songs as well as wedding songs.

Associating ones self with Cairo has the psychological function of bolstering one's ego over others in one's community. « Cairo is the focal point in which all rays meet and from which all ways originate ».

GLIMPSE OF CAIRO LIFE IN THE WRITINGS OF AL MAQRAIZI AND EDWARD LANE

By

Fawzi El Antoei

The purpose behind this article is to give the reader «some idea about some aspects of folk life» in order that we may comprehend the extent of its influence over folk practices, customs and beliefs, and to account for their continuity and change. Such findings are not only valuable for folkloric and ethnographic studies but also for sociological, psychological and linguistic studies as well.

Al-Maqraizi has portrayed a vivid picture of Cairo which in spite of its brevity is sufficient to make the reader realize the greatness of this city. The quarters 'AkkTat of different professions were described and the manners of their inhabitants reported. Some of their verbal expressions, such as the cry of grape vendors, reveal certain extinct historical facts.

The other facet of folk life is, naturally, the manners and customs. Al-Maqraizi, quoting some of his predecessors states : « due to astrological factors Egyptians revere *Jinn*, love wailing, and are sensitive and predictive ». He also criticized his countrymen for their apparent indifference, meekness and lack of zeal. Al-Maqraizi, reported certain occurrences to support his claims. He also described different types of taxation and official practices such as « Wheat-Coast Tax », « Chick-Selling Superintendent » and taxes collected from prostitutes.

The Nile is a dominant theme in folk beliefs and practices. Al-Maqraizi discussed this phenomena and reported several practices such as those related to water purification and implements used in the process, and the ritual and medical uses of certain kinds of marine animals such as the electric eel and the crocodile. These beliefs and practices may be survivals of the Ancient Egyptian religions.

Lane's reports differ from those of Al-Maqraizi. Al-Maqraizi was a native of Cairo, a historian, a writer, a judge and a professor of Islamic tradition (*Hadeeth*). Meanwhile Lane was a European traveller who was reporting quaint, exotic practices which could have been too familiar to Al-Maqraizi even to notice. Thus, we find Lane for example reporting about wedding processions, circumcision, ritual costumes and jewelry, geomancing and similar strange practices and characteristics.

Lane also discussed beliefs pertaining to optimism and pessimism among Egyptians as did El-Maqraizi who tried to find historical roots to some of these practices.

Finally, it should be pointed out that both Al-Maqraizi and Lane described amply practices observed on the day of 'Aashaura. We find that some of these practices date back to pre-Islamic per-

ARTICLES IN THIS ISSUE ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED

By Dr. HASAN EL-SHAMY

FOLK DRAWINGS AND CERAMICS IN ISLAMIC EGYPT

By

Dr. Gamal Mihriz

Egypt has known numerous types of art extending from the Pharaonic to Islamic period. We can recognize different styles of Islamic art such as the Fattimia, the Ayyabid, the Memluki, and the Ottoman. However, none of the products of these periods could be considered folk art. Doubtless there must have existed folk graphic art besides these official ones. Excavation sites have yielded varied artifacts of folk art. The uncovered material includes paintings in black and white (colors were rarely used), calligraphic figures, drawings of buildings and of individuals, puppets, pottery, lanterns, and stylized cookie-cutters and molds.

Pottery provides us with several decorative themes such as those utilized in forming waterpot (*Qulla*) neckholes which show interesting and imaginative diversity and sometimes rare occurrences such as the elephant.

All these products are characterized by simplicity. Due to lack of definiteness of features, it is not always easy to date this material. However, through comparison (typological sediation) with other elements, we can sometimes set approximate cronology for these folk artifacts.

MUSIC AND SONGS IN EGYPT IN A THOUSAND YEARS

By

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hefny

Egyptians have enjoyed rich musical tradition for thousands of years. There is evidence that Egyptian music was being diffused to neighbouring Babylon and Assyria as early as the 18th Dynasty.

With the advent of Arabs into Egypt, Islamic civilizations succeeded one another. Music and singing reached their climax in Egypt during the Fatimid period. Because of this state, Egypt functioned as the meeting ground for Eastern and Western (Andalusian) Islamic civilization until the middle of the thirteenth century. The wealth of the Fatimid state with its numerous festivities and celebrations and relative tranquility enabled arts in general including music to thrive among the ruling class and spread among the masses who took part in the festivities.

During the Ayyoubid period, this wide interest in music and singing all but disappeared, the tranquility had been shattered by the crusades. All the time and efforts had to be directed towards defending the nation. This decline continued into the Mamlouk period where arts, especially music, reached the nadir, because of the extremely harsh conditions under which the bulk of the people lived. Moreover, the feudal drive was extended by the Mamlouk masters to include a monopoly over musicians and singers, thus barring arts from trickling down to the masses.

The only means of artistic expression left for the people were the folk means through which relief and hope were sought.

CAIRO IN FOLKSONGS

By

Ahmed Mursi

In folk usage the word « Masr » stands for Cairo and not for Egypt as denoted by the linguistic connotation. Only the educated have labeled Cairo « Al-Qahira ». The word « Masr » is also used in denoting

Ibn el-Balad his Character and Morals as Presented in Folktales

By

Dr. Abdul-Hameed Younis

No investigator of the social evolution of the city of Cairo could ignore the Cairene. Inspite of the cosmopolitan nature of the city, the local character of its natives has persisted. It is usually held in contradistinction with that of the peasant, the Bedouin, the Jew, etc. The self-concept of the Cairene, as projected in his jokes and anecdotes is that of a witty, sociable, extravagant, handsome, loved by the opposite sex, and intelligent person.

There are two distinct personality patterns :

(a) That which is considered a continuation to the conduct of the witty (*Al-Zurafa'*). In this pattern compliance to a strict code of conduct (etiquette) and verbal dexterity is prevalent.

(b) That of the national consciousness opposing the intruding ruler and aliens. This image started with the formation of *Al-Awyaq*, *Al Shuttar* and *Al Zu'r*: And they also are the founders of the *futuwwa*

which continued into the present century.

The Arabian Nights presents Ibn Al-Balad as a member of a friendship rather than kinship organization whose members may compete against one another, but with out conflict. Their allegiance is always for their code of *shatara*. Ibn Al-Balad is also clever, resourceful and gallant. Meanwhile, the *Seera* of Al-Zahir Baibars presents Ibn Al-Balad as a member of a professional organization, usually horsemen. In addition he is also a part of the struggle for liberation, government and other communal issues. These traits were attributed to all characters in the *Seera* of 'Ali Al-Zarbaoui, for example, due to the narrator's inability to form particular personalities to suit the characters, and to the dominance of architypal personality patterns.

When compared, the self-concept image of Ibn Al-Balad and the image portrayed in travelogues and by social historians prove to be identical.



Editor-In-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunis

Editorial Staff :

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny

Ahmed Roushdi Saleh

Abd El-Ghani Abu El-Eneen

Fawzi El-Enteel

Editorial Manager :

Mogahed Abd El-Monim Mogahed

Editorial Secretary :

Tahseen Abd El-Hay

Art Supervisor :

El-Sayed Azmy

A Quarterly Magazine

Office : 5 July Street 26

No. 9

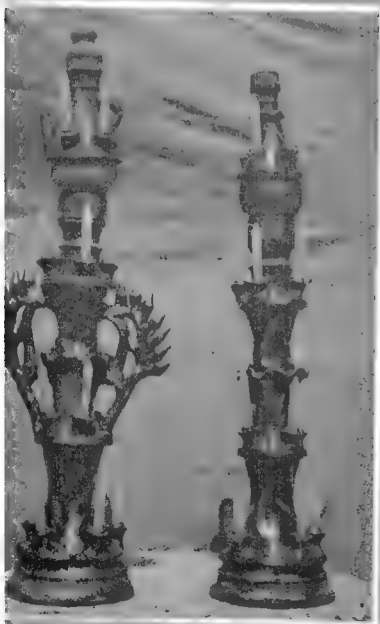
JUNE 1969

« وجه » للفنان كاك خليفه



التقوى

السعيدة





وزارة الثقافة
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر

رئيس التحرير
الدكتور عبد الحميد يونس

هيئة التحرير

الدكتور محمود الحفنى

أحمد رشدى صالح

عبد الغنى أبو العينين

فتوزعت العنتيل

مدير التحرير

مجاهد عبد المنعم مجاهد

سكرتير التحرير

تحسين عبد الحى

المشرف الفنى

السيد عزيم

فهرس

الصفحة

الموضوع

- القفر في أساطير الشعوب
- د. عبد الحميد يونس ٣
- المعهد العالي للثقافة وعلوم الاجتماع والفنون الشعبية
- المهندس حسن فتحي ٨
- قلة السبوع
- د. عثمان خيرت ١٦
- من روائع السير الشعبية : سيرة عنتر
- برنهارت هار - ترجمة : ابراهيم زكي خورشيد ٣١
- كتاب العبد : الفولكلور المصري
- هانز لينكلر - عرض وتحليل : د. محمد محمود الجوهري ٣٧
- الأساطير والحكايات الشعبية
- سير جورج لورانس جوم - ترجمة : د. أحمد مرسى ٥١
- السيف في المعتقدات الشعبية
- لوزي المننيل ٦٠
- اصول الموسيقى الشعبية الجرية
- لاجوس فارچياس - تليفون وتليف : أحمد آدم أحمد ٦٨
- (أبواب المجلة)
- (عالم الفنون الشعبية)
- المقامة في الفولكلور الإفريقي
- عبد الواحد الامباري ٧٢
- الفولكلور التركي
- وليم ه. جانسن - ترجمة : عبد الحميد حواس ٨٠
- (جولة الفنون الشعبية)
- رالد المعمار العربي - البراق تلوز بالجائزة - رسائل جامعية : المانويات الشعبية الادبية : دراسة ميدانية في إقليم الفيوم
- تحسين عبد الحى ٨٦
- (مكتبة الفنون الشعبية)
- أشكال التمرير في الادب الشعبي
- حسن توفيق ٩٨
- الاعمال الشعبية بين الاصالة والتجديد
- ثناء ماسر ١٠١
- المفاهيم الاتنولوجية العامة
- ايكه هولتكرانس - عرض وتقديم : د. علباء شكرى ١٠٧
- بريد القراء ١١١

صورنا الغلاف

صورة الغلاف الامامى : قلة وابريق على هيئة شمعدان باجنحة وبأسلحتها توجد تركيبة منفصلة .. الابريق للهولود الذكر ، اما القلة فهي للهولود الانثى صورة الغلاف الخلفى : مجموعة من البراق للقبائل مختلفة .. والقلة ، والابريق ، والبراق .. من مجموعة الدكتور عثمان خيرت



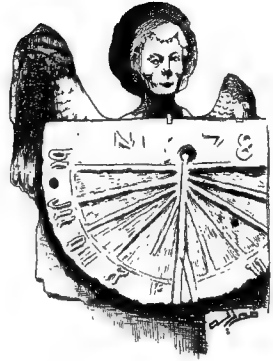
الغزير في أساطير الشعوب

الدكتور عبد الحميد يونس

والجند والكوم من الجواهر الزميسة لمعبر
لاستقرون عند الأساطير القديمة إلى مقام
الزراعة والمعدن من هذا الجند وسيلة أساسية
في تسيير الزمان إلى زحافات مستوايه هي
مجهز . كما أن علاطفه الإنسان من المعبر
استغرق في سكنهم الجند حبيبه بقرن هذا
الكتاب . ولا حقه في الكتاب الجند من دور
بمع حداً معنا من الإكمال ثم بعد ذلك
في النقص والأول . جعل الإنسان القديم
الغزير من أعماله التي توشح بها في استغلال
السماء . فقال ملال أول السور وسامه
الخدم الذي جعل سموره القمر بدو حمراء
الدم ولا يزال إلى الآن عقائد شعبية كثيرة
ربطت بينك الطواصير إلى أن الألفاظ الدالة
على القمر في كثير من لغات لا يزال بعضها
عنده تعاليم ضاف إلى هذا أنه أن يذكر هذا
كوكب أو ديسه أصلاً يرجع إلى الضمور
السطوري عند الشعوب . وهناك شاهد له
عنده يدل على أن سمياً واحداً جعل القمر
كائناً مذكراً في لغت الأول من السهبر
عبري . أي في مرحلة السمر . وجعله كائناً

من الإضاف للأنسان أن نرى إرادته
المذكورة على المعارف العامة سمه حصاره على
الأرض . وليس من شك في أن الاستعمار
العظيم الذي حققه الوصول إلى القمر لا يعود
في واقع الأمر إلى مجموعة قليلة من العلماء
والرجال الأحرار . في هذه الأمة . بل قد
ها يعود إلى الفكر الإنساني نفسه عامة
العلماء . وقد سبغ الإنسان اسماء
تسميه . في بعض أجيال ما حوته الإحاطة
التي جعلت الإنسان يحرق أفعال ويعمل
كما سبغ استعاراته الزاخرة . فالتدريس إلى
مباراة على لطافته وإمادته . وأن العقدة على
فريق الإرادة والخيال على فنان من المميز في
أماضي استحق أن يخطوه كبره أيضاً حضرها
في استغراب الإنسان المحض بعد أحداث
الحادث . ومن هنا برد القفس في الوصول
إلى القمر إلى الإنسان . كل إنسان . في
الشرق أو الغرب . في التمثال أو الخوف
في الماضي والحاضر على السواء .

ولقد كان القمر بأعشاره أحده المبرين
الكثيرين الذين يؤرون في طواهر الطبيعة



القمر في الأسطورة المصرية

ولقد احتفلت الأسطورة المصرية بالقمر قبل عصر الأسرات بزمان غير قصير ويرتبط بهذا الكوكب الآلهة تحوت الذى كان كاتب الآلهة في مصر القديمة والمشرف على حساب الموتى وأحد الذين خلقوا الكون ونظموه وآله الحكمة والسحر والتعليم وراعى الفنون ومخترع الكتابة والأرقام والحساب والهندسة والفلك وما إليها من المعارف التى أحاط بها المصريون القدماء قبل عصر الأسرات • ومن الطريف أن المقامرة وهى كلمة عربية من مشتقات القمر لها شبهة صلة بالأسطورة المصرية القديمة التى ذهبت إلى أن رع استشاط غضبا من خيانة زوجته نوت وهى الهة السماء مع سب اله الأرض فحكم عليها بالآلة تد فى أى شهر من شهور السنة وما كان من تحوت إلا أن لاعب القمر •• أو بتعبير أدق لعب معه القمار على جزء من اثنين وسبعين جزءا من اليوم واستطاع أن يغلبه فى المقامرة ويكسب منه خمسة أيام أضافها إلى السنة القمرية المصرية وكانت ٣٦٠ يوما وهكذا استطاعت نوت أن تنجب أوثوريس وإيزيس ونفتيس وصمت وحورس الكبير وعلى هذا

مؤثنا فى النصف الثانى من الشهر أى فى مرحلة الأول • ولما كان القمر مرتبطا بالليالى فى حياة الإنسان فقد تصوره كائنا حكيميا يعرف بالتعقل والاتزان فى السلوك وجعله رمزا للخير والحسب والجانب الإيجابى من الحياة فى الغالب وقرنه بالمرط والغيث • ولما كان القمر يرتبط أيضاً فى تصور الإنسان من قديم بالطمث عند المرأة أو بالتحول من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة وما تثيره من صورة الغريزة فقد أصبح القمر يدل أيضا على الحب والشهوة والتسرّع • وفى المأثورات الشعبية عادات وتقاليد ومراسيم واحتفالات خاصة بالقمر عند ظهوره وعند اكتماله وعند خسوفه وهى تتشابه فى حوافرها ووظائفها وبعض أشكالها ومضامينها وتختلف باختلاف الشعوب ومرآل التطور الفكرى فى بعض العلاقات والتفاصيل وحسب المرء فى هذه الأيام التى وصل فيها ثلاثة من رواد الإنسانية إلى القمر أن يسترجع أساطير بعض الشعوب التى دارت حول القمر لكى يتبين الفرق بين الحلم والواقع من جهة وبين بدايات الفكر الإنسانى وثمراته المعاصرة من جهة أخرى •



الاله تحوت

صفات الاله المصرى القديم تحوت • ويعتقد بعض الدارسين ان مجموعة أوراق اللعب التى نعرفها اليوم انما هى تحويل لكتاب هيروغليفى قديم يعرف أحيانا باسم « كتاب تحوت » •

وفى الأساطير البابلية والآشورية

ولما كانت السنة البابلية قمرية فقد احتل اله القمر البابللى «سن» مكانا بارزا بين الآلهة والراجع أن ارتباطه بالتقويم جعله يكتسب اللقب الذى اشتهر به وهو «اله الحكمة» ما يدل على التصور العام للقمر بالاتزان فى الحركة وفى السلوك وكانت مدينة أور مقر عبادته ولقد اكتنف الغموض الاسطورة الخاصة به الى حد كبير بيد أننا نلاحظ مدى اجلاله من أحد النصوص التى عثر عليها فى مكتبة آشور بانيبال والذى يصفه بأنه «اله يسع حبه السموات القصية والبحر المحيط» •

وكما ارتبط اله القنسر المصرى تحوت بالاله رع فاننا نجد أن اله القمر البابللى سن يرتبط هو أيضا باله الشمس «شمش» ومن الشواهد على ذلك أن جليجامش المشهور عندما احتل قلبه بالفزع من الموت بادر بالرحلة

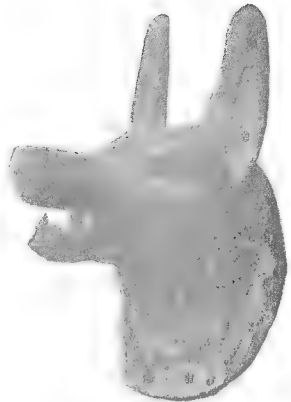
اضيفت أيام النسيء وتوازنت السنة القمرية مع السنة الشمسية •

وكان بحكمته واتزانه قادرا على أن يفض المشكلات التى تنشأ بين الآلهة كما كان على علم بالصيغة السحرية التى تمكن الموتى من اجتياز العالم السفلى بسلام • وهذا الاله المرتبط بالقمر هو الذى تدخل فى الصراع بين أوزوريس وإيزيس وحورس من جانب وبين ست من جانب آخر • وتحوت - كما يقول مؤرخو الأساطير - من أقدم الآلهة المصرية القديمة واستوعبته فيما بعد عبادة أوزوريس ورع وكان يتمثل فى صورة انسان له رأس العجل أيبس يحمل القسطن والدواة باعتباره كاتب الآلهة كما كان يبدو فى صورة فرد على رأسه القرص القمرى والهلل وقلبا بدت صورته منفردا وكثيرا ما ظهرت وسط الحقل الجنائزى على رسوم المقابر • ومن أشهر صوره مراجسته حسبات الموتى وسيناتهم أو مساهمته فى يوم الحساب يقرأ الميزان «الذى كان القلب الانسانى يوزن فيه مقابل ريشة الحقيقة • ومن الواضح ان علاقته بالحساب والقياس جعلته يرتبط بالقمر ولعسى يرادف الاله هرمس عند اليونان وهو الذى أسبغت عليه

أسيفها المصريون على تحوت مثل الحكمة
وسداد الرأي والمبادرة الى اتخاذ الأوامر
والنواهي التي تضبط سير الحياة • وقد
صور هذا الإله أحياناً على بعض الاختام في
صورة شيخ له لحية مرسلة والرمز الخاص به
هو الهلال • ليس هناك أدل على مكانة إله
القمر سن من أن الثالوث الأعظم بين آلهة
بابل كان الشمس والقمر والزهرة •
ولقد دعا آخر ملوك بابل الى عبادة سن
باعتباره أرفع الآلهة البابلية شأنًا ذلك لأن
الثالوث الذي يتألف من الشمس والقمر
والزهرة كان في نظر الشعب البابلي وقتذاك
مصدر القوى المؤثرة في العالم والكون •
ويظن بعض الدارسين أن شبه جزيرة سيناء
أخذت اسمها من إله القمر « سن » •

وفي الأساطير اليونانية

ولكننا إذا اتجهنا الى اليونان وما عرف
عنهم من الأساطير الكثيرة الرائعة فإننا نلتقي
عند تشخيص القمر في صورة الهة هي
سيليني وهي إلهة القمر وابنة هيريون وثيا
وأخت هليوس وإيوس وأم بانديا من زيوس
وتظهر أحياناً في أسطورة انديميون التي
تتسم بالشاعرية • والأسطورة تذهب الى أن
جمال انديميون فتن إلهة القمر سيليني
فهبطت على جبل لاتموس لكي تقبله وهو
غارق في النوم ثم ترقد الى جانبه • وكما
حدث لكل أنسى عشقه واحدة من الآلهة لقد
تعرض أنديميون لما يشبه الهلاك وسواء دعا
زيوس كبير الآلهة أن يمنحه النوم الى الأبد
حتى يستمتع بلقاء إلهة القمر في أحلامه أم
أن سيليني سحرته لكي تنعم بصحبته على
الدوام فقد استغرق في نوم أبدي وعرف بأنه
عاشق القمر الذي لا يصحو أبداً • وثمة
رواية أخرى تذهب الى أن سيليني إلهة القمر
استسلمت للإله « بان » في مقابل جزء
بيضاء من الصوف ولعله ظهر لها في صورة
كباش أبيض • وهي تصور منتظية عربة
يجريها جوادان مجنحان أو بقرتان ويظهر
الهلال في صورة قرن بقره كرمز خاص بها •
كما تبدو منتظية جواداً أو بطلاً أو غزالاً أو
كباشاً • واشتهرت بأنها تمنح القوة على
الاخصاب والنمو في عالم النبات والحيوان •
ويدعوها الناس عند ظهور الهلال وعند
اكتمال القمر بدراً • وفي العصر الهليني
اعتقد الشعب بأن سيليني هي المُنْى الذي
تأوي إليه أرواح الموتى وفي هذا مقاباة



الى سلفه أوت - تابستيم طلباً لماء الحياة وكان
عليه أن يحتاز سلسلة من الجبال تقطعها
وحوش ضارية وخلصه سن من برائتها
واستطاع جليماش أن يتابع رحلته في أمان
ولكنه انتهى آخر الأمر الى جبل أعظم ارتفاعاً
من الجبال السابقة وعلى حراسته رجال
كالمقارب وهو جبل ماشو الذي تقرب عنده
الشمس •

وهناك حلقة أخرى تضاف الى الأسطورة
البابلية التي تجعل من عشتار ابنة لاله القمر
« سن » وتقرنها بعد ذلك بما وراء الحياة
والأسطورة تروي كيف أن عشتار اتجهت
بأذنها الى الأرض التي لا يعود منها أحد ،
أرض الظلمات ، مما يشير الى الموازنة المستمرة
في الخيال الأسطوري بين القمر وبين
الظلمات التي تكتنفه •

وتحول الإله البابلي « سن » عند الآشوريين
الى إله حرب ويبدو أنهم حولوا جميع الآلهة
التي استعاروها من الشعوب الأخرى الى
آلهة حرب وما هو جدير بالملاحظة أن هذه
الصفة الحربية لا توجد عند آلهة القمر على
اختلاف الأساطير والشعوب الا عند الآشوريين
وان كانت الاقوام البدائية قد أسبغت على
القمر بعض الصفات التي تثير الرعب ولكننا
نجد سن عند الآشوريين: متحوراً من جميع
الدلالات والرموز المتعلقة بالتنجيم أو
الفلك وان كان الآشوريون قد أسبقوا
على إله القمر سن بعض الصفات التي

... وفي الأساطير الرومانية

ولعل الالهة الرومانية المشهورة ديانا ترادف آرتيميس في ارتباطها بالطبيعة والصيد والقمر . ولقد أصبحت كزيميلها إلهة الحصب والحب أيضا . ولكنها امتازت بعلاقتها الوثيقة بالتقويم القمري وأصبحت من أجل ذلك إلهة الزراعة والحصاد .

ومن الطبيعي أن ترتبط طقوس هذه الالهة بالسحر وأن تعد راعية السحرة فيما بعد ذلك لأن إلهة القمر تستدعي بالضرورة في الفكر الأسطوري الظلام والغموض والتحول والخرّوج عن الرئي والمحسوس والمدرّك إلى الخارق وغير الممكن وغير المعقول . وتنخب الأسطورة في صورتهما المتأخرة إلى أن أراديا وهي ابنة ديانا قد هيّطت إلى الأرض لترعى دعائم السحر وتؤيد الساحرات ثم عادت إلى السماء . ومن هنا كانت صيغ السحر توجه في كثير من البقاع الأوروبية إلى إلهة القمر ديانا وإلى ابنتها أراديا .

بين الأساطير والفولكلور

وهكذا يتضح للمرء أن الفكر الأسطوري القديم قد شخص القمر وحاول أن يفسر بذلك الفكر تأثير القمر في الكون والطبيعة والحياة . وإذا كانت الأسطورة في أصلها عقيدة وشعيرة فإنها تحول بفضل التطور إلى عقائد ثانوية وإلى طوائف من المراسيم والعادات والتقاليد .

ولا نزال إلى الآن نشهد عادات لها أصل أسطوري كما أنها تفسر تصور الإنسان القديم

للقمر ومكانته من الأجرام والأكوان . وأن انتصار الإنسان ووصوله إلى القمر لا يقضى على الماثورات الشعبية . وتدل الشواهد التي جمعت إلى الآن أن الماثورات التي لها علاقة بالقمر تتشابه في أكثر البيئات على تفاوت الحياة فيها بين البداوة والاستقرار الزراعي والتوسل بالآلة الانتاجية الكبيرة . والموازاة بين أحلام الإنسان كما صورتها أساطيره وبين انتصاراته بفضل العلم ، تؤكد مشاركة الجماعات الإنسانية كلها في تحقيق تلك الانتصارات الساهرة ، لا يستطيع المرء أن يرد المجد الذي يحققه التغلب على المادة وفهمها إلى فرد معين أو إلى أفراد بدوائهم ، ومن الانصاف أن يرد هذا المجد إلى المحصلة الكاملة للعلم الإنساني والتجربة الإنسانية عار ، مدى التباين . من الفكر الأسطوري القديم إلى التكنولوجيا المعاصرة .

« د . عبد الحميد يونس »

لمعتقدات المصريين القدماء التي تقترن القمر بالظلام وبما وراء الحياة . وأصبحت في المراحل الأخيرة من العصر اليوناني ترادف آلهة أخرى لعل أهمها لونا وأرتيميس . ونتج عنه بعد ذلك إلى صورة مؤنثة أخرى للقمر في الأساطير اليونانية هي صورة آرتيميس الربة العذراء للطبيعة والقمر وكانت في الأصل إلهة البحيرات والأنهار والغابات والحياة البرية وبخاصة حيوان الصيد مثل الغزال والوعل والخنزير البري وقد ارتبطت مثلها في ذلك مثل كثير غيرها من ربّات القمر ، بالحب والخصب . ومن الطقوس التي اقترنت

بأرتيميس ، والتي تجسم التحول من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة التي تتفتح فيها الزرعات الجنسية والعاطفية ، أن ترقص الفتيات من الخامسة إلى العاشرة في ملابس زاهية يمثّلن الدببة ولم يكن يسمح في بعض مناطق عبادتها بزواج أي فتاة قبل أن تقوم بهذه الشعيرة . ومن المؤلفات أن تقترن ربة القمر آرتيميس بالطبيعة ولذلك نراها ترضع الصيد والغابات والنبات البري ويماونها الحوريات الموكلات بالأيار والينابيع وفي ربوع كثيرة من بلاد اليونان القديمة كان بعض الراقصين يلبسون الأقنعة وهم يحتفلون بشعيرة من شعائر ربة الطبيعة والقمر آرتيميس وكانت الفتيات تغنّين أنشودة قبييل الفجر وتذهب بعض الروايات القديمة إلى أن الفتيات كن يقمن لأرتيميس محرّاثا وهذا يدل على أن الآلهة بسطت رعايتها على الفلاحة المعتمدة على إرادة الإنسان .

وليس من غرضنا أن نفيض في ذكر سيرة أرتيميس كما وردت عند هوميروس وغيره . وحسبنا أن نسجل أن سلطانها امتد إلى السحر والليل والقمر وأنها كانت تظهر حاملة شعلة قد تكون رمزا للقمر .

ولعل اسم ربة القمر لونا لا يزال مرددا إلى اليوم وهي وإن لم تبلغ في وقائعها وشعائرها ما بلغته أرتيميس إلا أن ارتباطها بالقمر جعل الفكر الأسطوري يقرنها بالسلوك غير المعقول فقد كان من عقائده الإنسان قديما أن القمر يؤثر في سلوك الناس ويخرجهم عن جادة العقل . وهكذا اجتمع في تشخيص القمر النقيضان : الحكمة المتزنة كما يمثّلها الإله المصري تحوت والنزق والتهور بل الجنون الذي تخله ربّات الطبيعة البرية اللاتي صورتهم الأساطير موكلات بالقمر أيضا .

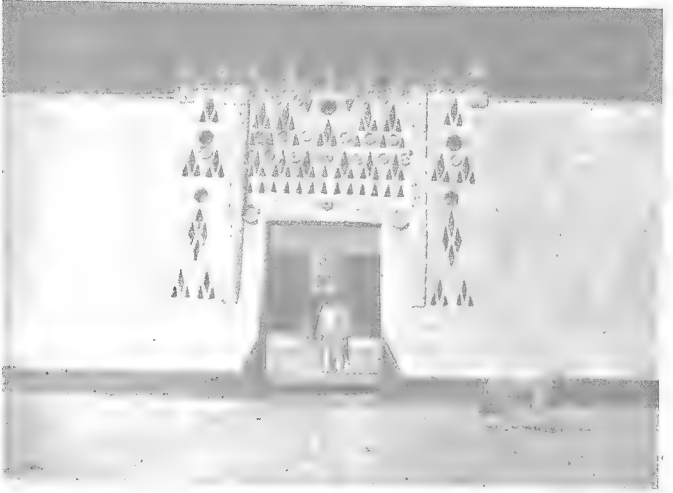
المعهد العالى للانثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية

المهندس من فتحى

التخطيط والتحكم فى عمليات التفسير والتحول
الثقافيين ولضمان سلامة تطور الجماعة . أما اذا
كان فى يد المستعمر فستستخدم نفس المعرفة
بطبائع وخصائص البشر فى احكام حلقات
الاستعمار والاستغلال حول رقابهم . كما قد
يكون هذا العلم محايدا بأن يبقى فى بطون العلماء
والنشرات الاكاديمية التى لا تلبث أن تخرج الى
حين النشر حتى تعود الى المكتبات الخاصة ودور
المحفوظات . وكان يغلب فى السنين استعمار
هذا العلم لخدمة الاستعمار ولخدمة العالم الاكاديمى
ساكن البرج العاجى .

ان علم الانسان الاجتماعى او الانثروبولوجيا
الاجتماعية social anthropology من العلوم الحديثة
وقد نشأت - أساسا - عن اختلاط أهل الغرب
بالشعوب الأخرى من سكان أفريقيا وآسيا
والسكان الأصليين بالأمريكتين وأستراليا عندما
استعمروا هذه البلاد . وهذا العلم - كما
العلوم - سلاح ذو حدين أحدهما للغير والآخر
للشئ تبعاً لمن هو فى يده ، ولصالحه من يستخدم
هذا العلم .

فاذا ما كان علم الانسان الاجتماعى فى أيدي
أهل البلاد ، فإن المفروض أن يستخدموه فى



قبة قرنة

والانشائية • هذا المشروع الجليل نرجو أن يتحقق في القريب العاجل بأذن الله ليشتغل الفراغ الذي نشأ من سرعة عمليات التحول الثقافي والاجتماعي - اقتصادي بما لم يعد معه في مقدور الانسان المتوسط أن يتولى توجيه هذا التحول وقيادته كما كان الامر في السابق ، الامر الذي يحتم الاتجاه الى العلم والتخصص • وسنكتفي في المقال الحالي برسم صورة سريعة عن هذا المعهد العالي بشكل عام وما يشتمل عليه من متاحف بشكل خاص آملين في مقالاتنا القادمة أن نتناول محتويات المعهد بشكل تفصيل دقيق •

غير أن السياسة الاشتراكية وكزت أهمية هذا العلم في الناحية الإيجابية لخدمة الأهلين ، لذا فكرت وزارة الثقافة في انشاء معهد عال 'لأنثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية ، وذلك كخطوة عملية في سبيل تحقيق هذه السياسة وأداة لتنفيذ توصيات مختلف لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب الهادفة الى توحيد الثقافة ، على أن يزود هذا المعهد بكل الامكانيات المادية التي تضمن الاستفادة منه على أكمل الوجوه •

وقد أعدت وزارة الثقافة بالفعل مشروعا معماريا ، وضعت له التصميمات المعمارية

مشاغل وتدريب

سنة ١٩٩٠

١٩٩٠ - ١٩٩١

١٩٩٠

إقليم السواحل إقليم الصحارى والواحات إقليم الدلتا إقليم الصعيد إقليم النوبة

سنة
١٩٩٠
خاصة
بالنوبة

المنحف الأكاديمي

قسم
الدراسات
الاجتماعية

قسم
الدراسات
الاقتصادية

قسم
الموسيقى
الشعبية

قسم
الروايات
الشعبية

قسم
الدراسات
الشعبية

صالحة الاجتماع والمؤتمرات

المكتبة

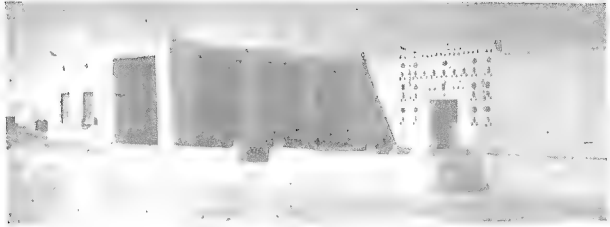
مكتبة الصور الشعبية
مكتبة الأشرطة والبرامج
مكتبة الأشرطة
مكتبة الأشرطة
مكتبة الأشرطة
مكتبة الأشرطة

المنحف

العقل المفكر



باب قرية دهشيا



وتهدف الفكرة فى انشاء المتحفين الاكاديمى والمفتوح الى تعريف الجمهور بحركة التسحول والتغير الحادثة فى مختلف مجالات الفنون وتطورها على اساس دينامى ، ويشمل العرض فنون العمارة والزخرفة الداخلية ممثلة فى مباني المتحف نفسها بحيث تدخل ضمن العرض المتحفى وذلك بتصميم حجرات وصالات المتحف الاكاديمى على نحو يمثل نماذج من مختلف العصور منسقة فى تسلسل تاريخى يبين التحولات الحادثة فى مجال فن العمارة ، ذلك الفن الحيوى الذى لا يحظى بنفس الدرجة من اهتمامات الجمهور كباقي الفنون رغم ارتباطه بحياة الناس عن قرب وأهميته فى تحوير مستقبل العمران والحضارة .

فمن الملاحظ أن الامثلة الموجودة من مختلف العناني التاريخية ذات الصفة الفولكلورية الحضرية والريفية متناثرة فى مختلف أرجاء المدينة الواحدة كالقاهرة أو الاسكندرية أو رشيد ، ومن ثم فهي متناثرة بشكل اكبر فى مختلف انحاء البلاد بالنسبة للعمارة الريفية .

وان وضع وتنسيق الفن المعماري فى مكان واحد مسألة بالغة الاهمية وذلك ليسهل تعريف الجمهور بمختلف عمارات بلده ، كما ييسر على المهندسين اجراء البحوث ويعرفهم بالعمارة الشعبية التى أوجدتها الالهالى التى ترد على

المعهد العالى واقسامه الخاصة

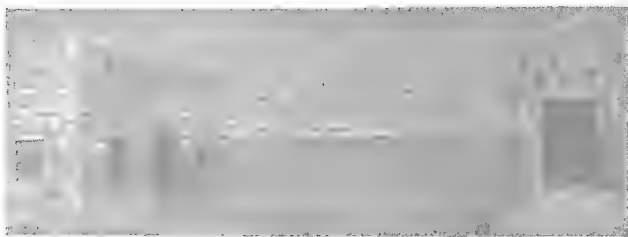
يحتوى المعهد العالى للأنثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية على خمسة أقسام هى : قسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، قسم الآداب واللهجات ، قسم الموسيقى الشعبية ، قسم الرقص الشعبى ، قسم الفنون التشكيلية الشعبية .

هذا وتشتمل أقسام هذا المعهد الاكاديمى على قاعات الدراسة واستوديوهات ممارسة مختلف الفنون وصالات الاجتماعات والمؤتمرات والمكتبات لحفظ الكتب والاسطوانات وأشرطة التسجيل والصور الشمسية والاشربة السينمائية الملحق بها قاعات المطالعة والاستماع والعرض ثم معامل التسجيل الصوتى والضوئى .

كما يحتوى على مسرحين أحدهما مقفول والآخر مفتوح صمم بطريقة تسمح باستعراض المواكب الشعبية كالوالد وغيرها .

المتاحف

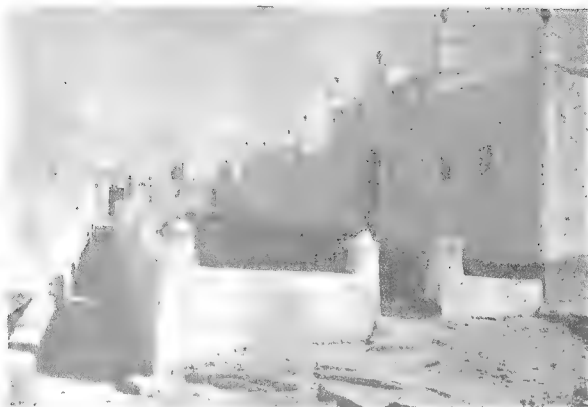
ويشتمل برنامج المعهد على متحفين : الاول متحف مقفول (أكاديمى) . والثانى مفتوح كمدينة للحياة الشعبية .



قرية دهعيب



قرية دهعيب



قرية كلابشة

المعماري والفن الشعبي على مدى المصور وفي مختلف أنحاء البلاد .

وهكذا نجد خمسة شوارع تمثل الاقاليم الرئيسية في البلاد ألا وهي : النوبة ، الصعيد ، الدلتا ، الصحارى والواحات ، السواحل . كما نجد أن الشوارع الطولية قد قسمت الى ثلاثة أقسام: القسم الاول حتى قبل عام ١٩٠٠ والثاني من عام ١٩٠٠ الى ١٩٤٠ والقسم الثالث ما بعد عام ١٩٤٠ وذلك على النحو المبين بالرسم الخاص بأقسام المعهد العسالى للانثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية .

وهكذا يتكامل المعهد . . انه بذلك سيصبح **المقر المفسر الذى يهيمن على حركة مختلف الفنون الشعبية في البلاد بأقسامه الخمسة السالفة الذكر ومكتبته واستوديوهات التسجيل**

متطلبات حياتهم المادية وتطلعاتهم الروحية والفنية ، مما قد يؤدي الى فتح باب البحث بينهم لتطوير هذه العمارة توصلا الى حلول تكون أكثر ملائمة للأهالى عندما يصممون لهم بيوتهم . وبهذا **تصبح عمارة المتحفظين الاكاديمي والمفتوح جزءا من العرض المتحفي نفسه .**

هذا بالنسبة للعمارة والفنون الريفية ، والشئ نفسه ينطبق على تصميم المتحف المقول بالنسبة للعمارة والفنون الحضرية .

وقد روعى في مشروع المتحف المفتوح أن يقسم الى شوارع طولية وشوارع عرضية . . فالشوارع الطولية تمثل التطور الزمني للأقليم الواحد والشوارع العرضية تمثل الفنون الشعبية في الأقاليم المختلفة في فترة زمنية واحدة وذلك حتى يسهل على الباحث أو المشاهد أن يتتبع التطور

والصدق • ولضمان هذا يراعى الآتى :

١ - بالنسبة للتصميم يجب الابتعاد عن البهرجة المسرحية فى الابرار ، فمن الواجب المحافظة على الروح الريفية بدون أية مفالة أو اضافات فنية من عنديات المصمم على مبتكرات قرائع الاهالى أنفسهم •

٢ - الابتعاد تماما عن كل العناصر التى ليست من أصل أهلى ولكنها أصبحت شائعة لدى الفلاحين مما يصنع من الادوات والسلع ذات الالوان الزاهية والصقل الزايع والنقوش الرخيص التى تعمل خصيصا لكى تبهر الفلاحين والتى تنتجها مصانع البلاد الاوربية مثل إيطاليا وتشيكوسلوفاكيا وغيرها خصيصا للبلاد النامية • ولقد كان من الممكن تخصيص صالات لمثل هذه السلع وذلك كمثل لما يجب الابتعاد عنه ، ولكنه خوفا من اتخاذ مجرد عرض هذه القبايح على أنها تستحق العرض فى المتاحف بما قد يشعشش أفكار السذج فقد رأى الابتعاد الكلى عن عرض ما يجب نبذه واستبعاده من محيط حياسة فلاحينا الى أن يرتقى وعيهم وتعود اليهم القدرة على التمييز • وإن كان هذا لا يمنع من إمكانية عرضها للمثقفين والدارسين •

« مهندس حسن فتحي »

وصالات الاجتماعات والمؤتمرات والمتاحف التى تبرز النواحي العملية للفنون الشعبية بجانب عمليات التدريب حتى يكون التدخل فى مجال الفنون الشعبية نابعاً من وعى علمى لدى رجال مسئولين بحيث لا يتفصل الفكر الواعى عن العمل السليم •

فولكلورية التنفيذ

ولما كان هذا المعهد معهدا تبرز فيه الفنون الشعبية ، كان لا بد أن يصطبغ بالطابع الفولكلورى حتى فى التنفيذ باتباع نفس الطرق التى كانت سائدة فى السابق لتشغيل أهل الحرف التقليدية والصناع المهرة مباشرة دون وسطاء • على أن يكون تنفيذ أعمال هؤلاء تحت اشراف العلماء المختصين • اننا بذلك سنعمل على استثمار تقاليد العمل الفولكلورى وسنعمل على تنمية الفنون الشعبية وزيادة عدد المشغغلين بها مع المحافظة على الجو الذى ساعد ويساعد على هذه التنمية •

إن المباني والخيام يجب أن تكون فى مجملها وتفصيلها وفى مواد وطريقة صنعها وصقل أسطح جدرانها وزخرفتها فولكلورية مائة فى المائة ومن صنع أهل الحرف أنفسهم حتى تتوفر الأصالة

لقد اشتهر ذلك من قبل في
القرن من قبله في
استخدمت في ذلك من قبل في
واحدة من السمات، والتي كانت
وأصله من غلاف من
وهو الاتصال بالسمات
وهي البلاد، وبعد ذلك
على مذهب القسوس،
من الأشخاص الذين يقومون
الشخصية، وإن مجلة القسوس
لهذه تجارز الدوك السمات،
السمات عن جهاز السمات،
الغال عن "وله السمات".

رئيس السمات

فتلة السمات

الدكتور عثمان خيرت

لكل شعوب العالم عادات وتقاليد متصلة من قديم الزمان يتوارثها الأبناء عن الآباء والأجداد ، وتزخر جهات جمهوريتنا سواء في وادي النيل أو نواحي الصحراء بالعديد من هذه العادات وتلك التقاليد ومنها ما يعود الى أيام أجدادنا الفراعنة . وكما كنا نخطو خطوات سريعة في شتى نواحي التقدم والتطور والعمران فقد أندثر منها ما اندثر بينما الكثير ما زال باقيا مما يستلزم دراستها وتسجيلها قبل زوالها وفوات الأوان ، ومن بينها حفل السبوع الذي يقام لمناسبة مرور سبعة أيام على وضع المولود، وأرويه هنا في هذه الصفحات تحت عنوان (قلة السبوع) .

وان كنت قد اردت من قبل الكثير من مناطق محافظات وادي النيل وشتى الجهات الصحراوية النائية لاقتناء مجاميع من تراثنا الفني الشعبي ضمنها المعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغورى وأخرى اودعت بالمتحف الزراعى ، وان كان ضمن هذه المكتبات مجموعة كاملة من الصناعات الفخارية تضمها حجرة فخار الصحراء بالمعرض المذكور، الا أنه لم يدر بخلدى وقتئذ اننى سأكتب يوما ما عن هذا الحفل التقليدى الشعبى الذى يبتى ابريقه أن كان المولود ذكرا أو قلته أن كان اننى تذكرها لهذه المناسبة السعيدة .

وقد بدأت جولتى بالتوجه الى فاخورة القاهرة المستقرة على انقاض مدينة الفسطاط ، ولاح لي لما أقتربت منها حشود وأكوام من شتى اشكال وأنواع الصناعات الفخارية وقياب متجاورة طرق الفخار يتصاعد منها الدخان الاسود كثيفا نحو السماء ، جعلتني أعوذ سنين الى الوراء الى عام ١١٦٨ م لما احترق الفسطاط عمدا خوفا من ان تقع في ايدي الصليبيين .

ويقول الأستاذ أحمد مملوح حملى مدير متحف الفن المحاسلى (فى محاضرة القاها عن عواصمنا الاسلامية قبل القاهرة ، فى النسخة الصالحية التى نظمتها وزارة الثقافة لمناسبة العيد الاثني للعاصمة) ، أن الفسطاط كانت مدينة الشعب ومقر الصناعات والمهن والتجارة ومزاولة الاعمال . وان كان قد مر على انشاء القاهرة عاصمتنا الحالية ألف عام فقد كانت لنا عواصم أخرى سابقة لها فى كل من الفسطاط والعسكر والقطائع ، فقد بنيت مدينة الفسطاط العزبية عام ٦٤١ م وفى عام ٧٥١ م أضيف اليها حى فى الجهة الشمالية الشرقية ليكون مقرا للأمراء ومسكرا لجيوشهم وسنى (العسكر) ، ثم أضيفت اليها منطقة أخرى فى نفس الاتجاه بناها

ابن طولون وهو أول حاكم مسلم استقل بحكم مصر حوالى عام ٨٦٠ م تضم احياء منفصلة يختص كل منها بطبقة معينة سميت (القطائع) ، ثم مالبت هذه المدن الثلاث أن اندمجت معا لتصبح من الناحية العملية أكبر مدينة للثقافة والتجارة والاعمال وسك النقود ومقرا للقضاة يجلسون فى الجامع العتيق ليصدروا أحكامهم ، وكان بها حمامات ومصانع لصبر الزيوت ومعامل للزجاج والخزف وقواخير لسائر الصناعات الفخارية .

ولم يبق من الفسطاط سوى تلال من الانقاض وكيمان ، ولم يتخلف من بقاياها سوى جامع عمرو وابراج حصن بابلون ، ولم يخلد من حرفها وصناعاتها سوى القواخير تملو هذه التلال بقبابها التى يتصاعد منها الدخان الاسود نحو السماء .

وقد اردت من واحد من هذه التلال وقد تصاعدت من خلفى سحب كثيفة من الفبار لاطرق باب السيد صالح سالم العربى الذى تملك باضافة (العربى) الى اسمه لانه من قبيلة النعام ، وهو الوحيد المتخصص فى صناعة قلل السبوع هناك . ولجيت باب مصنعه الذى يتوسط عددا من الاكواخ وقد احسيت رأى لانخفاض الرتبة سقفة لاجد نفسى وسط حشد من قلل تراصت وتراصت فى صفوف كأنها الجند فى الميدان ، وبصعوبة وجدت لنفسى مكانا استقر فيه وجلست على حجر ارتشف قدحا من الشاي واسجل ما يقوله عن قلة السبوع واشكالها المختلفة .

وابرز ما فى حفل السبوع هو تلك القطعة الفخارية التى يعرض الكثيرون من افراد الطبقات الشعبية على اقتنائها لاقامة هذا الحفل . والاصل فيها الابريق العادى والقلعة العادية (ويدهى أن . يفهم القارى ما اذا خصص الابريق للمولود الذكر والقلعة للانثى) ، ثم أضيف اليها الوان ثلاثية هى الاجمر الطرابيشى والأخضر والبرونز الذهبى ليزداد بهاء وجلا وبليسا فى هذه الألوان الزاهية كما تبدو البيارق التى تحمل عند عقد حلقات الذكر وعند إقامة موالد أولياء الله الصالحين . ولما كانت السبوع من لوازم حفل السبوع فقد خصص لها حول كل من الابريق والقلعة أماكن تزيين : فيها لتقاد شعلاتها .

ولم يكن الصناع الشعبي بذلك فطسكت اباديه نماذج فى الشكل والحجم تتشبه مع رغبة الطالب وذوقه ومقدرته منها نوع يسمى الشمعدان . قد يفضل الى ما يقرب من المتر طولها فى مقدور الصانع أن يجهز منه خمسة وعشرين فى اليوم الواحد .



صالح سالم العربي يشكل بيديه إحدى قلة السبوع في مصنفه بلاخوة المسطاط .

أبريق فوقه ديك

وتعمده أشكال ابريق السبوع المخصص للبولود الذكر ، فمنه : ابريق له يد وبزبوز واحد تحيط به أماكن لرشق اربع شمعات - وآخر يعلوه شكل ديك له عرف وذيل واجنحة تحيط به ست شمعات - وشمعدان عاذى أو زوجتا حين يبلغ طوله حوالى الثمانين سم يحيط به من قاعدته حتى قمته أربعة ادوار يرشق بأولها خمس شمعات وبثانيها أربع أما الدور الثالث فسمى (مشنف) بدون شمع يعلوه دور رابع ذو اربع شمعات . ويمتاز الشمعدان بأنه يمكن استعماله لكل من المولود ذكرا كان أو أنثى ، فان كان ذكرا رشق فى فوخته العليا (تركيبة) عبارة عن ابريق صغير تحيط به اربع شمعات ، وأن كان أنثى استبدل الابريق بقلة تحيط بها أربع شمعات .

واستفشرت من عم صالح عن معنى (مشنف)؟ فاستدبر الى دولا به ليفسر لى هذا المعنى بطريقة عملية ، واداره بقدمه ، واصمك بكلتا يديه كتلة من الطمي سرعان ما شكلها على هيئة شمعدان

بمهارة ودقة واتقان لأعرف أن الدور الثالث (المشنف) ما هو الا بروز متعرج دائرى يفصل بين ادوار الشمع العليا والسفلى .

عروسة شمعدان !!

أما اشكال قلة السبوع المخصصة للانثى فمنها قلة شمعدان بدورين بكل منهما خمس شمعات - عروسة شمعدان بدور واحد ذو خمس شمعات أما الشمعة السادسة فتستقر على احد كتفيها وعلى رأسها بلاص تسنده بأحدى يديها بينما تتركز اليد الأخرى على خصرها ، وحرص الصانع أن يبين ملامح وجهها وبأن يبرز قديها بينما تتدلى ضفيريها من خلف رأسها - وهناك نموذج رابع لا يختلف عن الثالث الا فى وضع كلتا يديها على خصرها وفى استقرار الست شمعات فى حلقة واحدة .

وانحدرت من هذا التل فى الطريق نفسه الذى ارتقيته لاتوجه الى (المعلم دسوقي) الذى يجاور حانوته جامع عمرو وقد ضم عرشا شاملا لقلل السبوع بعد اتمام اعدادها وتلوينها . وحانوته



الفنان الشعبي محمود حامد على بلون بباريق وقلل السبع

فاذا ما تم جفاف اللونين الاحمر والأخضر أضاف عليهما لمسات باللون الذهبي في شكل دوائر وخطوط رأسية وأفقية ومثلثات متتالية أو أفرع نباتات تراصت الأوراق على جانبيها .

ودعشت لم رأيت عنده أنموذجا متطورا لابريق السبع وقتله خرجا معان الطابع الشعبي التقليدي المؤلف في الشكل واللون ، وعلمت منه أن هذا التصميم الجديد ظهر من عام مضى ليباع في السوق وإن صانعه (أحمد موسى) اقتبس من رسومات قام بها أصدقاؤه من طلاب الكليات والمصاعد الفنية . وفي الحقيقة لم ارتج لما رأيت ، فقد تكون هذه الخطوة سببا في اختفاء الطابع التقليدي الذي عهدناه وأحببناه خصوصا وإن الأنموذج الجديد تكسبوا سطوحه خطوط متشابهة في شكل تجريدي كما استبدلت الألوان الثلاثة بلون واحد قد يكون احمر أو أخضر مع رذاذ من البرونز الذهبي . وإن كان ولا بد من التطور ، فلا مانع ولكن مع الاحتفاظ بالتقاليد . فاذا تركنا القسطاط وتوجهنا الى منطقة الغورية رأينا بعض دكاكين المطارة وبانعى السبع قد

كوخ صغير يعيش فيه هو وزوجته وأولاده وفيه يبيع سلحته التي تنارت وحداتها على سقفه وافتششت افريز الشارع امامه والتي تتراوح انماها ما بين الخمسة قروش والخمسين قرشا . والتقط المصور عدة صور فوتوغرافية لشتى نماذج ابريق السبع وقتله ، ولم يجد ستارا يضعه خلف هذه النماذج لرسمها في مكانها الا الملامة السوداء التي تلتف بها زوجة صاحب الحانوت والتي قدمتها لنا عن طيب خاطر .

وتركت المعلم دسوقي بعد أن اقتنيت منه مجموعة من مختلف اشكال ابريق السبع وقتله تزهو بجمال تصميمها وتروج بهرجان ألوانها ، لانتقل الى حانوت (محمود حامد على) وهو الفنان الشعبي الذي يلون هذه التحف الفخارية قبل عرضها للبيع ، ووقفت ارقبه وقد افترش الأرض وامسك بفرشاة يغمسها في وعائين خلط فيها قطع الالفونية بعد تسميعها بالزنك ثم باللون الاحمر الطرابيشي أو الاخضر ، اما الوعاء الثالث فقد حوى لون البرونز الذهبي ، وهي الألوان الثلاثة التي يلون بها ابريق وقلل السبع .

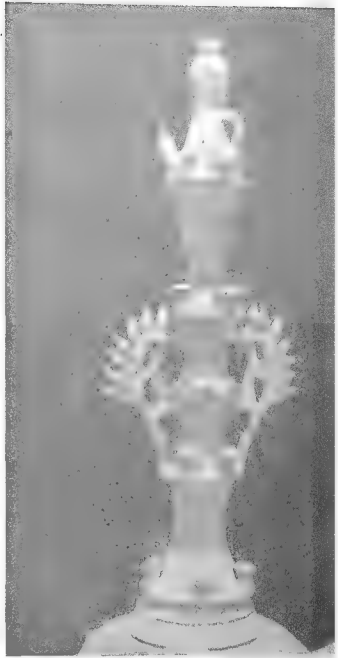
أزدانت واجهاتها بصف من ابريق وقلل السبوع التقليدية وقد أضاف الصانع الشعبي حولها هيكلًا من السلك وقطع الجريد وكساها بشرائط وورد من الورق الملون فبدت وكأنها عرائس الموالد .

فإذا انتقلنا الى حفل السبوع في جمهوريتنا نرى انه وإن كان يتفق في الهدف والمعنى وفي نيل المولود الذكر من الاحتفاء أكثر مما تناله الانثى ، إلا انه وإن تماثل في جهات يختلف في جهات أخرى تبعًا لاختلاف البيئة وتباين المعتقدات والعادات والتقاليد وقد يشمل الاختلاف شكل ابريق السبوع وقلته . وقد كنت أظن أن أمر شرح هذا الحفل سهل ميسور إلا انه بسعبي وراه قلدر أمكاني في بعض نواحي وادي النيل وبعض الجهات النائية الصحراوية اتضح لي أنه موضوع يجب أن يضمه كتاب لا صفحات مقال .

حفل السبوع في وادي النيل

عقب ولادة المولود وخروجه الى نور الدنيا يؤذن في أذنه بالاذان الكامل ليكون أول ما يسمع عليه سماعه هو ذكر الله سبحانه وتعالى . وتلازم الأم فراشها طيلة الايام السبعة الاولى نظرا لكونها (نفسة) ويكون غذاؤها على الطير . وفي مساء اليوم السادس اعتاد الاهل في الاحياء الشعبية من المدن الكبيرة وقرى ريف وادي النيل أن يضعوا بجوار رأس المولود ابريق السبوع أو قلته بعد ملئها بالماء وسط صينية متسعة ملئت بكمية من بذور الفول تم نقعها في الماء قبل حفل السبوع بثلاثة أيام ، وترشق ضحبة من الورود في فوهتها ويزينان بمجموعة من المصاغ الذهبي كالسلاسل والخواتم والاساور حول بزبوز الابريق أو رقبته القلة كي تجلب للمولود حياة رغدة سعيدة ثم تقاد الشموع الصغيرة من حولها وتصف فوق بذور الفول سبع بيضات مسلوقة .

وفي اليوم السابع يقيم الوالدان وليمة تنفق ومقدرتها يدعوان اليها الاقارب والمعارف تضم من بين ألوانها الكسكسي والمهلبية . أما الفول المنقوع فتجهز منه قلائد صغيرة ينتظم في كل خيط من خيوطها سبع من بذوره تمثل السبعة أيام الاولى من عمر المولود وتوزع على الكبار والصغار تيمنا وبركة . وفي طبق آخر توضع كمية من الشيح وسبع بذرات من الفول والعدس ومثلها من حبات القمح والشعير والذرة والارز وتخلط جميعها بكمية من الملح الرشيدى وتسمى (رشوش) . وفي كيس صغير من القماش توضع واحدة من كل منها مع قطعة من العملة وكسرة



شعبدان ذو جناحين تحيط به ادوار لرشق الشموع ويوضع في فوهته اطلية تركيبة أما ابريق للمولود الذكر أو قلة للانثى .

خبز صغيرة وتناط على سطح الكيس واحدة من القلائد الصغيرة التي تضم سبعا من بذرات الفول ويشبك هذا الكيس بدبوس على صدر المولود لحمايته وإبعاد الحسد عنه .

الغريبال والسكين والهورن النحاسي

وفي عصر هذا اليوم يكتمل شمل أفراد العائلة والأطفال الصغار ويطلق البخور ، ويوضع المولود في غريبال مفترشا قطعة من القماش ويجواره سكين . وفي ذلك هدف ومعنى ، فالغريبال يجدل من شرائح رفيعة من جلد الحمار الذي يعمر طويلا وبذلك يهب الله المولود عمرا مديدا ، أما السكين فليقتل الأعداء من الشياطين . وتوزع القابلة الغريبال بالمولود سبع هزات ثم تصدمه بأرض الحجر صدمة هينة لتخطوه الام أو تخطو ميسرة يفوح منها شذى البخور سبع مرات ، بينما تدق إحدى القربيات الهورن النحاسي سبع دقات متتاليات ليشب المولود قوي ولتفتتح أذناه على أولى النصالع التي ترددها (اسمع كلام أبوك ، اسمع كلام أمك) . وفي طشت به ماء تخلط عن استحمام المولود يلقى المدعوون بنقوهم كل حسب قدرته من العملة الفضية وكانت في الماضي ذهبية تأخذها القابلة هي والسبع بضات السابق ذكرها . ثم يوزع على الجميع كبارا وصغارا أكياس صغيرة تحوى كمية من الفول السوداني والحصى والفشار والخروب واللوز والبندق وعين الجمل والحلوى ، وينتظم موكب من الأطفال وفي يد كل منهم شمعة موقدة تتوسطه الام حاملة مولودها أن أمكنها أو تحمله عنها إحدى القربيات وهي تدعو الدعوات المباركات للرسل وأهل بيته بينما تقدمه القابلة تنثر (الرشوش) في أرجاء حجرات المنزل وفي بيوت الجيران أن أمكن لترضى الملائكة وسبط الزغاريد ووسط ترديد الأطفال أغنيتهن الفولكلورية المعروفة (برجالاتك برجالاتك - حلقة ذهب في وداناثك) أو (سموا المولود سمع الله - وعيونه سود سمع الله) .

المعنى الحقيقي لبرجالاتك

وقد بذلت جهدا في السؤال والاستفسار عن معنى (برجالاتك برجالاتك) والكل يقولون هكذا سمعنا وهكذا نقول .. ثم أتتني الإجابة على لسان الحاج أحمد عرابي من رجال الواحات البحرية فيقول ، ان كلمة (برجالاتك) هي تصغير لكلمة أرجل ، ومعناها (برجليك الصغيرتين ستسير وتشب وتكبر) ، أما معنى (حلقة ذهب في وداناثك) فهو التمني بأن يكون للمولود - مستقبلا - مال وفير .

وفي العادة يكون اسم المولود محل اختلاف بين والديه وبين ذوي قرياه كل منهم يريد له اسما ، وتحسم الشموخ هذا الخلاف فيؤتى بشموخ يطلق على كل منها أحد الاسماء المنتقاة وتوقد في وقت واحد والشمعة التي تبقى شعلتها أخيرا هي الحكم في إطلاق الاسم المرغوب .

ولا يخلو ذهن بعض أفراد الطبقات الشعبية في حفل السبوع من معتقدات غريبة الا انها آخذة طريقها الى الزوال ، منها :

● على السيدة التي تضع مولودها أن تربط حول معصمها خيطا فيه سبع عقدات ، أو تعلق على صدرها قطعة من الجريد الأخضر لحفظ مولودها من الحسد . وقد تحمل الام مولودها وتجسب به الحواري والازقة تستجدي نقودا (شحطة) ليطيل الله في عمره .

● يتحتم على الزوج ألا يدخل على زوجته (النفس) طيلة مدة رقادها وهو حائق شحور ذقنه أو رأسه حتى لا تصاب بضرر . محقق فينكبس لينها ولا تدره وحتى لا يصيبها العقم (تنشهر) ، وبالمثل يجب ألا تدخل عليها أية امرأة تزين بالصباغ الذهبي أو أي شخص يحمل لحما أو سمكا أو ليونا أخضر أو بأذنانا أو وعاء فارغا فإذا دخل عليها من يحمل شيئا من هذا لزم عليها أن تنجيه اليه هي أولا حاملة طفلها ثم تسير خلفه بعد أن يتقدمها . فإذا حدث وانتشهر وجب على زوجها أن يأخذها برفقته الى أي حقل زرع بأذنجانا أو الى أي سوق من أسواق البلدة ويسيران معا في أيهما عدة مرات جيئة وذهابا وهي حاملة طفلها وبذلك يتصلح أطفالها .

● في محافظة أسوان تقوم إحدى السيدات بتكحيل عيني المولود بمرود خاص ، ويجوز الكحل هناك بأشمال فصيل مقموس في وناسة صغيرة بها زيت الزيتون ويضعن فوق شعلتها قطعة مسطحة من البلاط ليتراكم دخان الشعلة على سطحها ثم يحتنه بشعرة من شفرات الحلاقة ليكون المسحوق الاسود هو الكحل المطلوب ، ويعتقظن به في قارورة صغيرة ويسموهن (كحل الدلال) لأن الوناسة هناك اسمها الدلال . ولا يكتفي بالكحل بل يغسفن المرود أيضا في بصلة أو ليونة طازجة ويربونه بين جفون عيني المولود وتستمر هذه العملية مدة أربعين يوما أي حتى (يربعن) ، ويعتقدن أن تلك العملية تجعل نظر المولود قويا وتحفظه من الإصابة بالزمد .

● وفي محافظة الدقهلية يوضع فوق رأس المولود عقب ولادته رغيف من الخبز وكمية من

الملح يقيسان معا حتى اليوم السابع ثم يقطع
الرغيف كسرا صغيرة تفرق مع الملح تيمنا وبركة .
كما يستخدم الماء الذي يوضع في الابريق أو
القلة (ماء مرقى) كدواء يستطب به من يشاء من
المرضى . وفي الصباح الباكر من يسوم حفل
السبوع تخرج أم المولود تحمل كمية من الحلوى
تهديها الى أول فرد تلتقي به في طريقها حتى ولو
لم تكن تعرفه وذلك لجلب الرزق للمولودها ،
ويشترط ألا تتحدث معه على الإطلاق حتى ولو
القي عليها التحية والحب في الرد حتى لا ينقطع
الرزق الموعود للمولود . ويتكون (الرشوش)
عندهم من خليط من سبعة أصناف هي (بلور
البرسيم وحب البركة والفول المقشور والعدس
المقشور والترمس وحبوب القمح ولارز مضافا
اليها ثمار الكسبرة الجافة وكمية من الملح) ،
ويجهزون من جانب منها حجايا للمولود كما يبخرن
بجانب آخر أرجاء المنزل ليكون المولود في أمان
ويرددن أثناء اطلاق البخور عبارة (يا ملح دارنا
كثر عيالنا) .

فاذا تركنا وادي النيل لتتعرف على باقي قصة
حفل السبوع في الجهات الصحراوية الثانية ،
(فقد كان في حميلتي قدر من المعلومات دونتها
لما سافرت من سنوات الى هذه الجهات) ، استلزم
الامر أن أتمها بعلة سفرات أو ببضع مكاتبات
أو بالاطلاع على مختلف المراجع . وبذلك يكون
لدى القارئ صورة تكاد تكون مكتملة عن هذا
الحفل التقليدي في مختلف نواحي جمهوريتنا .

الزواج في الايام الزوجية

كان في قرية (جرف حسين) بالنوبة القديمة
خمس قبائ تطل على النيل تضم وفات لأولياء
الله الصالحين لها أهمية كبيرة في حياة الكنوز ،
اعتاد النساء على زيارتها داعين مبتهلين أن يرزقهن
الله ولدا . ويحرص نساء النوبة على زواج بناتهن
في الايام الزوجية من الشهر ففي اعتقادهن ان
الايام الفردية لا تحمل الخير للعروس والزواج
فيها لا ينجب إلا اناثا .

فاذا ما وضعت المرأة مولودها لازمت دارها
للراحة اربعين يوما وان قامت فلا تؤدي الا قدرا
ضئيلا من الاعمال الخفيفة . وفي اليوم السابع يقام
حفل السبوع ، ولا يعرفون ابريق المولود الذكر
ولا قلة الانثى هناك . ويذبح المقتدرون ذبيحتين
(جسيدين أو خروفين) أن كان المولود ذكرا ،
وذبيحة واحدة ان كان المولود انثى ، أما الفقراء
فيجهزون كمية من البلبلة يطهونها من الذرة
الموجبة أو اللوبيا ويسمونها (كرامة سلامة)



ابريق يطواه شكل ديك وعروسة شمعان على رأسها
بلاص



نموذج آخر متطور لابريق السبوع وقلته

ومعناها (شيء لوجه الله) . و يقيمون لهذبة المناسبة حفلا يحضره رجال النجع والاهل والاقرار يفنون فيه بعض الاغاني ويتشدون القصائد ويعقدون حلقات الذكر ، بينما تزدهم حجرات الدار بالاطفال يفنون ويهللون .
ويسمى يوم السبوع فى بلاد النوبة « كلد » وهو لفظ مشتق من رقم (٧) ، ومعينة هناك تسمى « كلدن »

الذكورة والسك المملع فى سيوة

يقول العالم الاثرى الدكتور احمد فخرى فى مؤلفه (واحدة سيوة) ، ان من ضمن عادات وتقاليده واحدة سيوة المتعددة حفل يشترك فى القيام به الاغنياء والفقراء على السواء لما يمر اسبوع على مولد الطفل ذكرا كان او انثى .
وتفترش الام الارض عقب الولادة عشرة ايام متتالية ، وفى اليوم السابع يجتمع فى منزل المولود الاقارب والاهل والاصدقاء رجالا ونساء وقد اصطحبوا معهم اطفالهم ويتناولون جميعا وجبة من الطعام يجب ان يكون من بين اصنافها ان كان المولود ذكرا طبق تقليدى يحوى سمكا مملحا ، فمن ضمن معتقداتهم ان الحامل اذا اكلت سمكا مملحا يرزقها الله مولودا ذكرا .

ويبدأ الحفل عقب تناول الطعام بان ينتخب الوالد اسما لمولوده ان كان ذكرا والام اسما لمولودها ان كان انثى ، ثم يحضران المولود ليراه كل المحتفلين به ، وتمجن الحناء وتلصق قطعة مستديرة منها بين حاجبيه ، كما تصبغ بها خداه وأنوف جميع الاطفال الذين يحضرون هذا الحفل ويهرعون عقب ذلك الى الازقة والاسواق مرددين اسم المولود واسم والده ، بينما ينهمك الكبار فى اعداد اثناء فخارى كبير يجهز خصيصا لهذه المناسبة ويملا حتى منتصفه بالماء وتلقى بداخله كل امرأة بحليها الفضية ، ثم يقفن حوله فى دائرة ويرفعن ويخفضن سبع مرات ويتهللن الى الله ان يحى الطفل وبه حياة سعيدة مديدة ثم يلقين بالاناء على الارض ليتشتم ويجتمعن حوله من بين قطع الفخار المتناثرة . ويصعدن عقب ذلك الى سطح المنزل ويضعن اناه آخر مملوا بالماء فى اعتقادهن ان ذلك يحفظ الطفل ويبعد عنه الحسد ويطلق فى عمره وحياته ، وبذلك ينتهى هذا الحفل .

ماء مسكر فى ابريق الواحات البحرية

يصنف الأستاذ الدكتور احمد فخرى حفل السبوع فى الواحات البحرية فى مؤلفه (الصحارى المصرية) فيقول : عند شعور الام

نمرذج حديث متطور لابريق السبوع وللة تسو سطحها خطوط متشابهة لى شكل تجريدى

النقد الصغيرة يهرع لالتقاطها الاطفال تبركا
يجلب الرزق للسولود ويترش الملح في ارجاء
المنزل منعا لعن السوء والخبيد . ومن الاغاني
التي يرددونها للمولود في حفل سبوعه :
« ان جال لك ابوك شرق شرق - وان جال
لك ابوك غرب غرب » .

ولا عجب ان ازاد اهل الوحات البحرية على
هذا الحفل عادة البق في الهون النحاسي ولؤلهم
(اسمع كلام ابوك - اسمع كلام امك) ، فهم
أكثر أهالي الواحات الغربية ترددا هلي وادي النيل
ومنه نقلوا هذا التقليد الى هياك .

ذبيحة عمرها عام

ارسلت الى صديقي الشيخ مفتاح عبد العال
عيسى ابو مريق شيخ قبائل الصنابرة ، وجاهني
الرد منه شارحا عند السبوع عند سكان البادية
الذين يقطنون المنطقة الساحلية ما بين الاسكندرية
شرقا والسلم غربا . ويقول الشيخ مفتاح ،
ان كان المولود ذكرا تذبح له ذبيحة (حايطة)
تبلغ من العمر عاما أو شر ، أما اذا كان انثى
لزم ان يكون عمر الذبيحة اقل من عام (سبعة
أشهر غالبا) . ويهدي لهذا الحفل اهل النجع
وتضمهم وليمة يأكلون فيها اللحم والارز ، وبعد
شرب اقداح الشاي يقرأ آكل المدعوين سنا يضع
سور من القرآن الكريم ثم يدعو للمولود بطول
العبر .

المولود والنباهة في سيناء

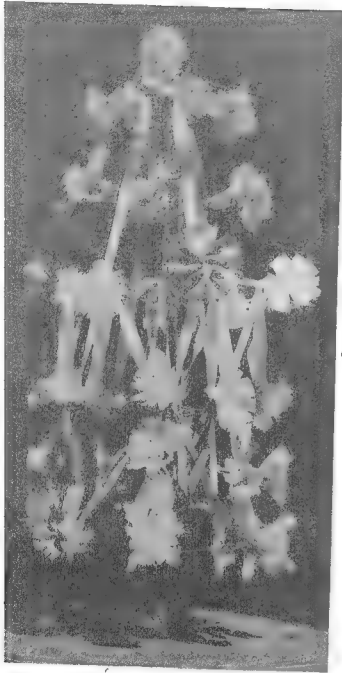
كان في الحظ ان اجوب سنيته تلك المنطقة
الحبيبة الى نفوسنا من قلب الوطن مرتين متتاليتين
في يناير ويونيو من عام ١٩٦٢ - وفكرت في
وسيلة التقى بها باهتان سيناء ، فسافرت الى
اطراف محافظة الشرقية وبقيت هناك اياما ثلاثة
ابحث عنهم حتى التقيت بفريق منهم من قبيلة
العجالة . هاجر من زمان واستقر بعمارة شكيرية
قرب قرية عزب الحضوة عند اكباد مركز فاقوس ،
وهم من البدو الذين يعيشون في سيناء في بيوت
من الشعر .

وجلس مع الشيخ (صبح ضبحي صبح)
وجلس في جنازه زوجته وقد ارتدت ثوب
استيناء الذي يسوج بشتى زخارف التطريز
بالخيوط الملونة وقد تبرعت بخمار قبيلتها
وغطت رأسها بخزفها (راي ظرحتها) . وهنا
ذهبت بي الذكرى الى ايام خلت كنت اجوب فيها
بين قسبان الهيد ادرس هذا الخيار لاهرف يره
واكشف امره . وعنت من هبة العداية وقتئذ

بالأم الوضع ترقد فوق الارض على طبقة من الرمل
الناعم وتبقى هكذا بعد الولادة حتى اليوم السابع
ويدثر المولود عادة بلفائف نظيفة من قماش قديم
وتحملة القابلة في اليوم الثالث وفي هذا اليوم
بالذات يختار الوالد اسما لمولوده . فاذا كان
ذكرا يهبة كل من الوالد وجده وبعض ذوي قرباه
نخلة بلع أو أكثر . وفي مساء اليوم السادس
يفسعون الى جوار رأسه اناء فخاريا مملوء بالماء
وفي صباح اليوم السابع يحمل الولد هذا الاناء
متجها الى الحدائق ويصب الماء على فجوع اشجار
نخيل البلح التي سبق تقديمها هدية للمولود
ويحرقون بها سجلا خاصا يصمم بأعضاءاتهم
ويحضر هذا الحفل نساء العائلة والأهمل
والاقارب برفقة اطفالهم ، ويقدمون للقابلة هدية
من الطعام ومن النقود ، أما المدعوون فيحضرون
معهم لبنا ، بينما يقدم الوالد كمية من العدمس
والارز والخبز تغطي بعد خلطها باللبن المحلى
بالسكر لتكون وليمة للجميع . ويضمون المولود
في غربال يفرشونه بنصف كيلة من القمح ان
كان ذكرا وبمئلهسا ان الارز ان كان انثى
ويهزونه عدة مرات بينما تردد القابلة النصائح
للمولود ليكون مطيعا مستمتعا الى نصائح أبيه
وامه ، ثم تأخذ القابلة ما في الغربال قمحا كان
أو ارزا . وفي هذا اليوم يخلعون عن الطفل
لغافاته ويدثرونه بملايس أخرى يجب ان تكون
من ملايس الوالد المستعملة . وهكذا يقضون
هذا اليوم السعيد من الصباح الى ما قبل الغروب
في فرح وغناء ورقص ، بينما تجارح الام فراشها
اللون تشبه الى حد ما رسوم الوشم .

وفي زيارتي للواحات البحرية عام ١٩٦٣
احضرت معي ضمن مجموعة الصناعات الفخارية
من فاشورة هسله الواحة التي تقع قرب بلدتي
القصر والباويطي ابريق السبوع وقلته يضمهما
حاليا حجرة (فخار الصحراء) بالمعرض الدائم
للفنون الشعبية بوكالة الفوري . وان كانت القلة
عادية الا ان الابريق ينفرد في شكله بثلاثة ازيار
تبرز من حوله ، وكلاهما مزخرف بخطوط حمراء
اللون تشبه الى حد ما رسوم الوشم .

ويقول الحاج احمد عرابي ، ان الابريق أو
القلة التي توضع بجوار رأس المولود يحمل ماؤها
بالسكر ، ويزيد بان الوليمة تذبح فيها احدى
الذبايح ، وان اللبن يقدمه المدعوون رمزا للترك
كما تنتهى الوليمة بتناول اقداح الشاي .
ويوضع ابريق السبوع أو قلته على (طليبة)
ويشحن في فوجتها باقة من ازهار الريحانة وتقاد
من حولها الشموع ، كما تجرش مجموعة من قطع



أبريق أو قلة وقد اصناف الصانع الشعبي حولها
هيكلها مكسو بشرائط وورد من الورد الماون فبدت كأنها
عراس الكوالد .

بمجموعة من خمار نساء مختلف قبائل البدو
المشارقة تضمنها حاليا إحدى حجرات المعرض
الدائم للفنون الشعبية بوكالة القسوى وبحث
اسميته (خمار الصصحراء) يحكى قصة هذا
الخمار وتعرف من بين صفحاته ان البراقع اعلام
القبائل .

وجذب موضوع حفل السبوع انتباه الشيخ
صبح وزوجته ، وتعلقت عيناي بنظراته انتاقبه
وبلحيته البيضاء وكانها شريط يحيط بوجهه من
حول ذقنه . ومنهما عرفت ان حفل السبوع في
سيناء وعند بدو قبائل المجايلة والمكور والبياضية
والترابنة والاخارسة والسواركة الذين يعيشون
في بيوت الشعر غيرة عند العرايشة والرفايحة
والغزازوة (الذين يقطنون مدن العريش ورفح
وغزة) ، فهم لا يعرفون ابريق السبوع ولا قلته
ولا يسرقون بين المولود ذكرا كان أو أنثى .
وعقب الولادة تضجع الأم مولودها في غريال
مفترشا قطعة من القماش ويجواره سكين وخزقة
لف بها الحبل السرى بعد قطعه ، ويبقى المولود
هكذا حتى اليوم السابع حتى اذا ما تركته أمه
لتنقضى حاجة لا يخاف شيئا ولا يخشى أمرا . وفي
اليوم السابع تدبغ ذبائح يتراوح عددها ما بين
٤ و ٦ خراف ، وتقام وليمة يدعى اليها الأهل
والاقارب تضم اللحم والارز والرقاق الذي يجهز
على الواح من الصاج ، ويفترش المدعوون الأرض
حول اطباق كبيرة من الخشب يوضع بها الطعام
يبلغ قطرها حوالي الثمانين سنتيمترا وتسمى
(باطية) وفي أخرى أصغر حجما تسمى حناية ،
وبعد تناول الطعام يوزع على المدعوين قلائد صغيرة
انتظم في خيط كل منها سبع بذرات من الفول .
ثم يضع كل فرد أمامه حسب قدرته على الأرض
حول الباطية أو الحناية ما يوجد به من نقد يجمع
اخيرا ليسلم لام المولود .

وسألت الشيخ صبح عن الاغنية التي يرددون
عادة للمولود في حفل سبوعه ، فقال : منذ فترة
طويلة كانوا يرددون (كوك كوك كوك كوك -
كوك مهرب وانت رضيع) . والكلمة الأولى (لكبح)
بضم اللام وكسر الكاف معناها أن يكون نشيطا
(مالحلم) . الا انني تعجبت من لفظ (مهرب) التي
ذكرها في الشطر الثاني من الاغنية وظننت أنه
يقولها على سبيل المزاح أو الدعابة . وصرحت له
بانني أحجل من ذكر هذه الكلمة في مقال ، فأكد
لي صحتها وادف بان التهرب هناك ليس وسيلة
للحصول على المسال وأهم نصيحة ينصحون بها
المولود في حفل سبوعه ، وان لم أصدق فعلى ان

أساميل باقى قبائل بدو سيناء أو مامورى أقسام الشرطة هناك . ولا أخفى اننى ترددت فى ذكر هذه الكلمة وتمنيت لو انهم استبدلوا بأخرى اخف وقفا ، الا اننى رأيت أن الامانة تقتضى أن أسجلها كما هي ، وهنا أعود فأقول ان للبيئة تأثيرا كبيرا فى المتكسبات والتقاليد وحتى فى الأغنيات التى تقال فى حفل السبوع ، وخير مثال على ذلك ان قبيلة النعام التى استقرت فى بيئة أخرى فى عزبة عرب النخسل بجوار الحوامدية بمحافظة الجيزة قد غيرت الشطر الثانى من نفس الاغنية فصارت (كون لكيع كون لكيع - كون فى رد السؤال سريع) .

فإذا تركنا بدو سيناء الذين يعيشون فى بيوت الشمس ، وانتقلنا الى من يعيشون فى المدن كالعرش ورفع وغرة ، نرى ان حفل السبوع قد اخذ الكثير عن وادى النيل حتى فى الابريق وقلته الا ان فخار سيناء كله ذو لون اسود كما ان ابريق حفل السبوع هناك يمتاز ببزاييزه الخمسة . وفى مساء اليوم السادس يضعون الابريق قرب رأس المولود ان كان ذكرا والقلة قرب رأس الانثى ، وفى اليوم السابع يدعى الأهل والأقارب الى وليمة تنوسطها ذبيحة يحيط بها ألوان أخرى من الطعام من بينها الكسكسى . ويطلق على صدر المولود كحجاب كيس جديد من القماش يحوى سرة المولود مع قليل من الملح لمنع الحسد عنه حتى يبلغ من العمر عاما ، ثم يقيدون الشموع برشقها فى أفواه بزاييز الابريق أو نثرها حول القلة ، ويطلقون البخور ، ويشربون الملح على الحاضرين ، ثم يوضع المولود فى غربال ويخروونه ويهزونه سبع هزات ويدقون الهسون النحاسى قرب رأسه سبع دقات ثم تخطوه أمه سبع مرات . ويملا الغربال الذى كان به المولود بالحمص والفول السوداني والحلوى لتنتشر على الأطفال وليتساقطوا فى جسمها كما توزع على المسنوعين أكياس منها ثم ينتهى الحفل بشرب شراب الفات .

المولود فى الغربال أربعين يوما

استمت جولتي بالمرد على قبائل الطميلات والمعازة والعايدة وحتم التى استقرت فى اطراف محافظة الشرقية ، وهى قبائل من البدو ويكاد يتفق حفل سبوع المولود عندهم ، فبمجرد أن تضع الام مولودها يدثرونه بجلباب يشتمونه من أحد جيرانهم ويضعونه فى غربال فسوق فرشاة (خدمة) ويضعون فى جواره سكينًا وكيسا به كمية من الرشوش والملح ليكون قوى القلب ولا

(ينخرع) ويبقى فى الغربال أربعين يوما ترضعه أمه خلالها ثم تعيده اليه ، وفى اليوم الثالث يخلط الملح بكمية من الزبد البقرى ويدهن بها جسم المولود وعيناه وفرض أذنه وفمه حتى لا يصاب جسمه بأى مرض ولتكون عيناه جميلتين وحاسة شمه قوية وفمه ذا رائحة زكية . فإذا ما اقبل اليوم السادس يتفنون كمية من حبوب القمح والشعير والذرة ويذور العدس والفول وقشر البصل ويضاف اليها مسحقو الحنة والملح فى قروانة كبيرة ويسمون هذا المخلوط (رشوشا) ، كما يضعون قرب رأس المولود صينية تبقى حتى الصباح يتوسطها للمولود الذكر ابريق اسود ذو بزبوز واحد وللانثى قلة عادية تلفت حول رقبتهما سمحة بمد مثلها بالاء مع تغطية كل منهما بحزمة بيضاء ، وتقاد الشموع بالاء هو معروف لتحديد اسم المولود ، ثم ينتخبون سيدة يكون (نفسها طويلا) لتشرب من الابريق أو من انقطة أطول مدة مسكنة ليهب الله المولود عمرا مديدا .

وفى اليوم السابع يستحم المولود لينزال عن جسمه ماسبق ودهن به من خليط الملح والزبد ، ويدثرونه بجلباب آخر بشرط أن يشتري قماشه أى شخص غير أبيه . ويتميز المولود الذكر بأن تذهب له ذبيحة وتقسام له وليمة ويقدم له المدعوون نقودا ، اما الانثى فيكون حفل سبوعها اقل بهاء . ويلقون فى القروانة التى تحوى الرشوش بقطعة عملة فضية من فئة الخمسة أو العشرة قروش أو خاتما أو أسورة فضية ، ثم تحملها القابلة وتنتشر ما بها فى كل حجرات المنزل وهى تردد (يام المولود زوقوا غرباله) ، وتأخذ عند انصرافها الابريق أو القلة ومندبلا وقطعة من الصابون وما يجدون به عليها من نقود . ويوزع على الجميع كبارا وصغارا العقد الثقليدى الصغير الذى يضم بذرات الفول السبع ، كما يرتشف الكبار اقداح القهوة المجهزة من دق البن فى هون يسمنونه التجز .

ومن معتقداهم لكى يهب الله المولود فى مستقبل حياته مالا وفيرا ، أن يذهب والده أو احد افراد عائلته الى سوق القرية ويجلس بجوار احد العطارين ويوافله ويدس سرا فى خرج نقوده كيسا يحوى سرة المولود بعد قطعا وتنام جفاتها .

الرقم الفردى للشموع فى الوادى الجديد

ارسلت الى السيد المهندس عبد المجيد الجليل محافظ الوادى الجديد بخصوص هذا الموضوع وكتابة مقال عن حفل السبوع ، فأتانى منه رد اعتره ودعانى لزيارة الوادى الجديد لأقف على ما

وصل اليه هذا المجتمع من تطور ولاخرج من بيئته
بما يفيد بحثي .

وقد سبق أن زرت هذا الوادي مرتين الاول عام
١٩٦١ لانشاء قسم بالمتحف الزراعي يرض قصة
تعمير الصحراء والثانية عام ١٩٦٣ لاقنتاه مجامعات
من تراثه الفنى الشمسي يضمها حاليا المعرض
الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغوري . وما هو
المحافظ يزيد فضاله بأن يحقق لى بدعته زيارة
ثالثة لواديه الاخضر لاحصل على معلومات ميدانية
من هذه البيئة النائية .

وبدأت جولتى بالوحدات الخارجية في مدينة
الحاجرة وبسؤال بعض الرجال لم احصل منهم على
اجابة ، فقد اتضح ان هذا الحفل يهتم باقامته
نساء الواحة أكثر مما يهتم به رجالها . وتوجهت
الى فاخورة الواحة وتقع فى طرف المدينة قريبتين
الدار ولم أجد صاحبها واستقبلتنى زوجته ومعها
أما ووجدت منهما اهتماما بسؤالى واستفسارى
أكثر مما لقيت من الرجال فقد كانت اجابتهن على
لا تزيد عن نظرة استخفاف . . . ومنهما علمت
ان الام يجب أن تضع مولودها الاول فى بيت أمها
وقد يتكرر ذلك فى المولود الثانى والثالث وذلك
لتلبية لرغبة أمها وتمسكها بذلك . وترقد الام
عقب الوضع اسبوعا كاملا ثم تلازم دار أمها
أربعين يوما تعود بعدها ومعها وليدها الى دار
زوجها ، أما فى الولادة الثانية والثالثة فتتخفى
هذه المدة الى ٢٥ أو ٣٠ يوما . ومن شدة فرجهن
بمولودهم لانه اجاز أولى مراحل الحياة قديميون
حفل السبوع فى اليوم الخامس الى التاسع الا
ان الاوفى أن يكون فى اليوم السابع ، ولا يفرقون
هناك بين المولود ذكرا كان أم أنثى فكلاهما عندهم
سيان .

وفى مساء اليوم السادس يضعون الى جوار
رأس المولود رغيفا من الخبز وكمية من الملح
ويرشون الشموع على هذا الرغيف على أن يكون
عدها فرديا فهم يتشاهمون من الرقم الزوجى ،
وبالمثل صينية بها كمية من الملح والقمح والفول
والعدس المنقوع وبيضة ويسمون ذلك (بسلة) .
وفى اليوم السابع يحضر الحفل نساء العائلة
والاطفال والجيران ، ويقولون كمية من دماء فر
انه يمسون فيها غصنا مورقا من شجر الليمون
لتستحم الام وليدها وتكون راحتهما زكية ،
ثم يضعون المولود فى غربال لتكون كل فرص
حياته مسعيدة فمن تتاح له مثل هذه الفرص
يسمونه هناك (مغربل) ، وتردد القابلة النصائح
له قائلة (وقت ما يحضر أبوك للاكل تحضر -

وان جال لك شرق تشرق - وغرب تغرب - وبحر
تيسحر - وجبل تجبل) . ثم يقيمون وليمة
يذبحون فيها ذبيحة فداء للطفل المولود ، ويظهرن
الارز مع اللبن فى اعتقادهم ان ذلك يجعل الحفل
مكرما وتضهر الملائكة ، وبعد تناول الطعام تقرأ
القائنة وتتل بعض الدعوات بأن يبارك الله البيت
ويحفظ المولود . ومن معتقداتهم وضع سرعة
المولود مع قليل من شعر رأسه فى كيس صغير
يدسونه بين أوراق احدى أشجار نخيل البلح
ليطيل الله فى عمره ويشب وينمو كلما نمت
الشجرة وارتفعت ، وتسمى هذه النخلة باسم
المولود وتكون ملكا له .

الا ان هذا الحفل التقليدى القديم تبدل الآن
وتغير ، فيتطور هذا المجتمع اضيف عليه الكثير
من أمور كانوا لا يعرفونها من عادات وادى الليل ،
فأزادوا ابريقا أو قلة عادييتين يمد ملثما باماء
يرشون فى فوهتهما صسبة من الورود من
الورق الملون ، والهور ودقاته ، والفربال وهزاته
بعد أن يضعوا فيه سكيناً ورغيفاً خبز وكمية من
الملح والحمص والفول والحلوى ، واتسمية
باشعال الشموع ، وقلائد بنور الفول ، وتكحيل
عيني المولود ، وأغنية برجالاتك ، ونصيحة اسم
كلام أمك .

ومع ان بلدة باريس (تحولت عن «بيريز» أحد
قواد جيش قمبيز) تبعد نحو الجنوب من مدينة
الخارجة بمسافة ٩٠ كيلومترا الا انها ما زالت
متمسكة بالقديم . ويقول السيد خليل سليمان
عبد الله : فى مساء اليوم السادس يضعون الى
جوار رأس المولود حتى الصباح رغيفا من الخبز ،
وفى اليوم السابع يفد الرجال نهائرا من القرى
والقرى المجاورة ليقدموا الى الوالدين عند ولادة
المولود الاول نقسوطا يسمى (غرز) يكون عادة
خروفا أو جديا سبج أن قدمه لهم الوالدان فهو
دين يجب وفاؤه فى هذه المناسبة ، بينما يقبلهم
النساء زوجا أو زوجين من الحمام وكمية من
الدقيق أو ثمار البلح . وفى المساء تقام وليمة
عشاء يذبح فيها المورس منهم خروفا أو جديا ،
وبعد تناول الطعام يقرأ الجمع القائنة وينشد
المنشدون قصة الرسول ومولده مدة ساعة أو
ساعتين ، أما الفقير فيكتفى بحسب مقدرته يذبح
عدد من الفراخ أو الحمام ، هذا بينما النساء
يزغردن داخل الدار ومن حولهن اطفالهن وترش
القابلة الملح فى ارجائه . وعلى الوالدة أن تحضر
مولودها ليراه حشد النساء حتى لا يقلن انها
تخاف عليه من الحسد ، ولو انهن اعتدن هناك



ابريق وقلة السبوع في الواحات البحرية

منزلها حتى اهدت اليه غير اني لم اجد لها فقد كانت تمارس مهنتها في أحد المنازل هناك .
وطال انتظاري لها وشاركتني جلستي على مصطبة
بعض رجال الواحة وكصادتي قتلت الوقت معهم
بالحديث وقد خرجت بمعلومات قيمة من مثل تلك
الاحاديث ، وتضاربت أقوالهم في سن زنوبة
فمنهم من قال انها تبلغ من العمر الثمانين ومنهم
من قال انها تبلغ الخامسة والتسعين ، وكان
لسننها أهمية عندي سيما وانى أبحث دائما في
التراث عن كل ما هو قديم .

وأخيرا اقبلت في نشاط وهي تسرع الخطى وفي
الحال تغيرت الصورة التي رسمتها عنها من أنها
عجوز بعد أن بدت لي بوجهها الصبوح
وقد ارتسم وسط جبهتها وشم الهليل وبطول
ذقنها وشم الحوير ولاحت كأنها فتاة في مقتبل
عمرها ، وببساطة جلست الى جوارى تحدثني عن
حفل السبوع ، وقالت :

تلد الام مولودها الأول في دار أمها وتلازم
الدار أربعين يوما كما هو الحال في الواحات
الخارجية ، وفي مساء اليوم السادس يضعون
بجانب رأس المولود ثلاثة عرائس صغيرة من
العجين ورابعة من الخنازير مملوءة بالماء يغمس به فرع
مورق من أشجار الليمون ، وينبع أرغفة من خبز
الواحة الشمسي ، وفي آاء آخر كمية من الفول
والقمح والارز والشعير والعدس والبليج والدقيق

ان يعلقن على صدر المولود حجابا يجهزه لهن شيخ
له كرامة يسمى (الجاري) أي الذي يجيد قراءة
القرآن الكريم . ويسمى الاب مولوده ذكرا كان
أم انثى أو يسميه الجند ان كان باقيا على قيد
الحياة . وفي هذا اليوم يهب الوالد لمولوده
الوحيد أو الجند لحفيده نصيبا من ماء أحد العيون
قدره وجبتان (واللوجة هي الري لمدة ١٢ ساعة)
وتركت الواحات الخارجة متجها الى الواحات
الداخلية وتبعد عن الاولى جهة الشمال نحو الغرب
بمسافة ١٨٩ كيلومترا .

وتجولت في أنحاء الواحات الداخلية أسأل
واستفسر ، وتوجهت الى فاخورة بلدة القصر التي
تمد بلاد الواحة بشمتي نماذج الصناعات الفخارية
وسبق لي عام ١٩٦٣ ان اقتنيت منها مجموعة
كاملة تضمها حجرة (فخار الصحراء) بمعرض
وكالة الغوري ، الا ان هدفي كان في هذه المرة
البحث عما استجد عليها هناك وهل عرفوا ابريق
السبوع وقتله بعد أن مرت على زيارتي ست
سنوات ، واتضح لي انهم لا يعرفونها وان حفل
السبوع يقام دونها .

وعدت الى « موط » عاصمة الداخلية اتجول
خلال أزقتها وحواريها الضيقة متطلعا الى أطلال
المدينة القديمة الرابضة فوق تل مرتفع ، باحثا
عن أشهر قابلة في الواحة وهي (زنوبة) فقد تكرر
لي قولهم اننى مهنا استفسر فلن أحصل من
المعلومات قدر ما سوف أعرفه منها ، وبحثت عن

تخطو كل هذا أمام الهلال الجديد ونجومه سبع خطوات وتستحم عقب ذلك بالماء وتلقى فوق رأسها ومن خلف ظهرها قطعة الليف والصابون في مجرى ماء .

وكما حدث في مدينة الخارجة حدث في مدينة موط ، فاضيف إلى هذا الحفل التقليدي القديم الكثير من عادات أهل وادي النيل ، حتى أنهم إذا لم يجدوا هونا نحاسيا استعملوا حلة أو صينية ليدفوا البقات السبع بجوار رأس المولود .

والآن ، وقد فويت قدر امكاني وصف حفل السبوع في مختلف نواحي جمهوريتنا يتضح انه مع اختلاف مراسمه وعاداته ومعتقداته مناسبة يتفق فيها الجميع ، وان ابريق السبوع وقلته لم يعرفا بعد في بعض الجهات النائية عند أهل البداية في الساحل الشمالي الغربي وسيناء وبلاد النوبة وبعض نواحي واحات الصحراء الغربية ، ولو أنها بدأ يقتحمان هذا الحفل هناك مع من يقد منها إلى وادي النيل ولما يشملها حاليا من شتى نواحي التعمير .

وقيل ان اختفى هذه الصلصات لاحت لي بضع أسئلة كان لا بد لها من اجابات ، آتتني الاجابة عن اولها في ان عادة اقامة حفل سبوع للمولود لم تكن بين تقاليد وعادات اجدادنا القراة مع أنهم أول من قسم الاسبوع الى سبعة ايام . ثم سألت : منذ أي عصر أصبح هذا ابريق وتلك القسلة رمزاً لهذا الحفل ؟ فجببت ، انه يرجح معرفتهما في العصر التركي . الا اني أدري الامر اعمق جنورا واسبق عصورا ، فلقد استعمل الانسان اية آنية فخارية من قديم الزمان ثم تدرج الى ابريق للمولود الذكر والقلة للأنثى .

ومن جهة التمسك بالآنية الفخارية وملتها بالماء دون أية آنية أخرى عندما يخطو المولود أولى ايام حياته في الدنيا ، فيكفي أن نسترشد بآيات الله تعالى في قرآنه الكريم : (خلق الانسان من صلصال كالفخار) - الآية ١٤ سورة الرحمن رقم ٥٥ ، (ولقد خلقنا الانسان من صلصال من حمأ مسنون) - الآية ٢٦ سورة الحجر رقم ١٥ ، (وجعلنا من الماء كل شيء حي) - الآية ٣٠ سورة الانبياء رقم ٢١ ، ولا يخفى ان الفخار اقرب أشكال الآنية شسبها بجسم الانسان من حيث المسام ، فبينما يفرز جسم الانسان من مسامه عرقا يروح الفخار ماء .

نظر الرقم سبعة !

ثم جاء الدور في الاستفسار عن الحكمة في التمسك باقامة هذا الحفل في اليوم السابع لولادة

والسكروحية البركة والملح يسمونها (بدور) ويقابل هذا الاصطلاح البسلة في الواحات الخارجة والرشوش في وادي النيل . وفي اليوم السابع تذبح ذبيحة وتقام وليمة يؤمها النساء من الأهل والجيران ويقدمن الى الام حسب مقدرتهن نوطا يسمونه (غديان) يكون عادة ست ميسات (الميشة ٦ ارطال) من الارز والقمح أو البلع وقد يكون من الخضروات أو اللحم أو المسلى أو الشاي أو البيض (من ١٠ الى ١٥ بيضة) أو زوج من الحمام . وتلثى القابلة البدور في أرجاء المنزل ارضاء للملائكة وتردد للمولود عدة نصائح منها (خللي منك ملبح في القراة) وتتلو بعض الدعوات ليحفظه الله من شر الحسد ، وتأخذ عادة ما جاد به المبعوتات من علة فضية سبق أن ألقينها في ماء الاناء الفخاري وأرغفة الخبز السبع وثلاث ميسات من القمح . ومن عاداتهن أن تبارح إحدى النساء الدار حاملة الاناء الفخاري وتسكب مائه بعيدا في مكان لا يخطوه أحد بجوار أحد الجدران أو تحت ظل شجرة ، كما يكحلن عيني المولود عقب ولادته الى أن يبلغ من العمر سبعة أشهر بجرود يغمسن في بصلة طازجة وبكحل يشترى من عند العطار في هيئة حجر اسود يسمى (خرارة) أو أحمر يسمى (حمره) يصحنان في هون حتى ينعم .

السبب أمام الهلال والنجوم

ومن معتقداتهن : ان يتدثر المولود عقب ولادته بملابس قديمة اشهرها ثلاثة ثم تستبدل بأخرى جديدة لا تثنى أو تحاك أطرافها لمدة عام حتى يهبه الله عمرا مديدا . أو يعلقن حول رقبته حتى اليوم السابع طرف جريفة من أوراق نخيل البلع تحمل سبعاً من الورقيات وتكون مدلاة تحت ابطه الايمن ليحفظه الله من الحسد . كما تعلق الامل حول رقبته لتتبدل على صدرها قطعة من جريد نخلة مورثة دون وريقاتها يحزها (أي يحفرها) سبع حرات شخص اسمه محمد ، ولا يدخل عليها طيلة الايام السبع من رقادها عقب ولادتها اية امرأة تتحل بالمصاغ الذهبي أو تكون قد أدت واجب الغزاء في وفاة ، حتى لا تنشهر . فاذا حدث وانتشهرت لزم عليها أن تخطو ما تبقى من غسل أحد الاموات سبع مرات ، أو أن تبارح دارها ومعها زوجها ويتجهان الى الغلخ في أول الشهر لما يهل الهلال الجديد ثلاث ليال متتالية ومعها حلة كبيرة مملوءة بالماء بها قطعة من الليف وصابونة تخلقتا من غسل أحد الموتى ويضعانها على الارض والى جوارها جنيتها ذهبيا ان أمكن أو نقدا فضيا من فئة الخمسة أو العشرة قروش ثم

المولود ، هذا بالإضافة الى ان رقم (سبعة) ينكر ذكره في الكثير من مراسمه وعاداته ومعتقداته . ولو ان هذا الرقم تكرر ذكره دون تعليل في الكتب المقدسة الا ان حكمة التسبيع لم تعرف بعد ، ولو رجعنا الى بعض الحضارات القديمة في بلاد الشرق مثل بابل وآشور أو في سوريا أو في بلاد وادي النيل أيام الفراعنة لوجدنا أنه يلعب دورا هاما أكثر من غيره من الأعداد . ولما كان مثل هذا الموضوع خارجا عن إطار هذا البحث فالتفتي بالإشارة الى ما ورد في بعض آيات كتاب الله البينات :

(وقال الملك انى أرى سبع بقرات سمان ياكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخرى يابسات يا أيها الملأ افئتوني في رؤياى ان كنتم للرؤيا تعبرون) - الآية ٤٣ سورة يوسف رقم ١٢ ، (يوسف أيها الصديق افتنا في سبع بقرات سمان ياكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخرى يابسات لعل أرجع الى الناس لعلمهم يعلمون) - الآية ٤٦ سورة يوسف رقم ١٢ ، (ثم استوى الى السماء فسواهن سبع سماوات وهو بكل شئ عليم) - الآية ٢٩ سورة البقرة رقم ٢ ، (تسبع له السماوات السبع والارض ومن فيهن) - الآية ٤٤ سورة الاسراء رقم ١٧ ، (فقضاهن سبع سماوات في يومين وأوحى في كل سماء أمراها) - الآية ١٢ سورة فصلت رقم ٤١ ، (الله الذى خلق سبع سماوات ومن الارض مثلهن) - الآية ١٢ سورة الطلاق رقم ٦٥ ، (ألم تروا كيف خلق الله سبع سماوات طباقا) - الآية ١٥ سورة نوح رقم ٧١ ، (واما عاد فاهلكوا بربع عاتية سخرها عليهم سبع ليال وثمانية أيام حسوما) - الآية ٦ و ٧ سورة الحاقة رقم ٦٩ ، (ولقد آتيناك سبعاً من المثاني والقرآن الكريم) - الآية ٨٧ سورة الحجر رقم ١٥ ، (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة) - الآية ٢٦١ سورة البقرة رقم ٢ .

وأخيرا ، لعل أكون قد وفيت حفل السبوع في هذا المكان ما أستطيعه قدر الامكان . وبهذا البحث اختتم في نفسي قرار بعد أن تجمعت لدى مجموعة من مختلف أشكال ابريق السبوع وقتله وكلها من الفخار ، في أن أضيف الى حجرات المعرض الدائم للفنون الشعبية حجرة أخرى تضم هذه المجموعة لتحكى قصة إحدى عاداتنا وتقاليدنا تحت اسم (قلة السبوع) .

« د . عثمان خيرت »



ابريق وقلة السبوع عند قبائل البدو محافظة الشرقية
وتلاهما أسود اللون .



ابريق وقلة السبوع في الواحات الخارجة

من روائع السيرة الشعبية

سيرة عنتر

بقلم المستشرق: برنهارت هانز
نقلها إلى العربية:
الأستاذ إبراهيم زكي غوريش

تعد قصة * عنتر بحق مثالا لقصص الفروسية العربية ، وتلم هذه السيرة بخمسمائة سنة من تاريخ العرب . وشمل ذخيرة من الروايات الفنية وهذه القصة التي ذكرها كتاب الأغاني عن خير عنتر ، وكيف الحق ، وهو ابن أمة ، يبنى عبس جزاء له على انقاده لهم من محنة عظيمة ألمت بهم ، تحمل طابع الرواية النامية وأن كانت قد اتسمت بالفعل بسمة الأساطير . على أن سيرة عنتر تسمو كثيرا على الأسطورة تنمو في عقل الناس الباطن ، فقد رفع هذا البطل الفرد ، بقفزة جاعة من قفزات الخيال ، إلى مقام جعله يمثل كل ما هو عربي ، وأصبح عنتر الجاهل بطلا من أبطال الاسلام . وهكذا غلت القصة مرآة للتقليد التي مر بها العرب والاسلام في خمسمائة سنة ، فهي تصور ثلاث القبائل العربية القديمة : واخضاع الجزيرة العربية ، وخاصة العراق ، للسيطرة

(ي) ينشر هذا المقال بالن خاص من لجنة ترجمة دائرة المعارف الاسلامية وقد كتب منذ نصف قرن تقريبا ويعد من الدراسات الرائدة للادب الشعبي العربي .

الفارسية ؛ والانتصارات التي أحرزها الاسلام في ابان ازدهاره على بلاد فارس ؛ والبلاد التي انقطعتها الاسلام بالفتح من المسيحية ، وخاصة في الشام ؛ والحروب المتصلة التي شنها الفرس ثم الشرق الاسلامي على الروم ، وتقدم الاسلام الظافر في شمال افريقية وفي اوروبا . ولا ينكر منكر أيضا أن الحروب الصليبية في هذه السيرة ، التي تكثر فيها الشواهد على الصلات بين الشرق والغرب . وقد كتبت القصة بالشعر المنشور السهل ورسمت بعشرة آلاف بيت من الشعر أو نحوها . وتقسم انطباعات التي طبعت من السيرة في الشرق منذ سنة ١٢٦٨ م القصة إلى ٣٢ مجلدا صغيرا ، وهي تختلف عن كتاب ألف ليلة وليلة الذي تستقل في كل ليلة عن الأخرى ، ذلك أن كل مجلد لا ينتهي أبدا بنهاية قصة من القصص .

مضمون السيرة :

وتسير بنا السيرة من قصة أسطورية إلى قصة أسطورية أخرى مبتدئة من العصور القديمة حتى تصل إلى العهد الذي كان يحكم فيه الملك ذهير بنى عبس . فقصدي سبي البطل العباسي شداد في غارة قنساء سوداء تدعى زبيبة ، ولم فصل إلى حل لعقدة القصة التي تجعل من الفتاة ابنة ملك حملت من السودان إلا في المجلد الثامن عشر (أعقب منها ابنه عنتر . وكان عنتر ، وهو وضع ، يترك أمن الاقطة ، ويسقط الحيمة وهو في الثانية من عمره ، ويقتل الكلب وهو ابن أدب ، والذئب وهو ابن تسع ، والأسد وهو فتى واع ، ولم يلبث أن هب لنجدة قبيلته المهضبة الجناح فاعترف أبوه ببينوته وألحق بالقبيلة وسعى إلى الزواج بابنة عمه عبلة ، فوعده عمه بها في ساعدة شدة ، فلما فرج عنتر كربته ، فرض عليه عمه أن يأتي أصملا بالغة الخطر قبل أن ينادي بها ، وأدى عنتر كل ما فرض عليه ، ولم يسمح له بزواجه إلا بعد عشرة مجلدات استغاضت بأعاجيب العمال ؛ وأخذ ميدان مغامراته يتسبح اتساعا مقلدا ، فقد اقتضاه الأمر في قبيلته أن يتقلب على معارضة أبيه ، ثم على عداوة أقارب عبلة ، وأن يستعمل غرامه بما فيهم الشاعر عروة ابن الورد ، وأن يضع حدا لثارات بنى زياد ، وريسة ، وعميرة . وقد أثبت عنتر ، في المشاحن المستعرة بين قبيلتي عبس وفزارة اللتين تربطهما صلة الرحم ، أنه حامى حمى بنى عبس . أما في خارج نطاق قبيلته فقد قاتل وأنصر على أقوى الأبطال بأسا وجعل منهم أصدقاء له مثل دريد بن الصمة ، ومغفر ، وهاني ، ابن مسعود الذي انتصر على الفرس في ذي قار ،



عنتر على الخدمات التي أداها للمسيحيين في الشام
فدعى الى القسطنطينية وأكرمت وفادته وحيي
بمظاهر التشريف . وقد اعترض اليليمان ملك
الفرنجة على ذلك ، وطلب أن يسلم الامبراطور
عنترة اليه . ولم يكن من عنتر الا ان قاد هو
وهرقل ابن الامبراطور ، جيش الروم الى بلاد
الفرنجة ، واخضعهم للامبراطور ، وبلغ اسبانيا ،
ودحى الملك شنتياجو ، وواصل سيره المظفر عنترا
ولاياته في شمالي افريقية ، من مراكش الى مصر .
ولما عاد عنتر الى القسطنطينية من هذه الغزوات
التي قام بها لحساب الروم أقبل له تمثال على هيئة
فارسي اعترافا بفضل ، ووضع على جانبيه تمثالا
اخويه اللذين صسجبا الى بوزنطة . وفود عنتر .
رومة قبيل وفاته ، ذلك أن ملك رومة بلقام ابن
مرقش كان ينوؤ بالهجوم الذي شنه عليه بهمند ،
وقتل عنتر بهمند وحرر رومة ، واخذ ينتقل من
مملكة الى أخرى موغلا في افريقية حتى بلغ بلاد
النجاشي ، وتبين له فيها أن النجاشي هو جد امه
زبيبة . واشد من هذا اغراقا في تهاويل اقبال
الغزوات التي شنها على هند سنند ، وعلى الملك
النصراني اليليمان في أرض بيضسا . وأرض
العقاريت . وكان مصرع عنتر على يد ودد بن
جابر الملقب بالأسد الرهيب ، وقد هزمه عنتر
وأسره مرارا ، وكان في كل مرة يطلق سراحه ،
وأحسن ودد بالهوان لما أظهر نحوه من نبل ، ولم
يكف عن مبادرة الهجوم عليه ؛ واقفده عنتر بصره
آخر الأمر ، ولكن وزرا تعلم ، بالرغم من عماء ،
أن يرعى الطيور والغزلان بقوسه وسهمه منتعما
صوتها بأذنه ، وأصاب عنتر سهم من سهامه
المسمومة ، ولكن وزرا مات قبل عنتر متوهما أنه
أخطأ في اصابته . وظل عنتر وهو يحتضر ، بل

وعمر بن محمد يركب ، وعامر ابن الطفيل ،
وعمر بن ودد فارس حرام ، وديعة بن مقسلم
الذي تمثلت فيه الفروسية العربية ، وكثير غير
هؤلاء . وعلق « معلقته » في حرم مكة بعد أن يز
أصغاب المملكات الأخرى ، وتقلب على جميع
منافسيه فيما وقع بينه وبينهم من مبارزات ،
وأجازه امرؤ القيس في الامتحان الذي عقده في
الترادفات العربية ، وشخص من مكة الى خيبر
ودهر بلاد اليهود . على أن السيرة قد جاوزت به
حدود بلاد العرب ، ولم تعد الأسباب لتجليل
ذلك . فقد طلب أبو عيطة مهرا لابنته النوق
المصافير التي لم يكن يربيه الا المنذر ملك الحيرة
وقاده ذلك الى العراق ، ثم أستدعى من العراق
الى فارس لقتال البطل الفارسي البزموت . ثم
نجده من بسند ملازما لملك العراق : المنذر ،
والنعمان والأسود ، وعمر بن هند ، وأياس ابن
قيسفة ، ووزرائهم ونخص بالذكر منهم عمرو بن
بقيلة . وكانت له أيضا علاقات دائمة بالشاهانية
وبكسرى أنو شروان ، وخبافند (ليس في تاريخ
الساسانيين شاه يحمل هذا الاسم) وكواذ
(والأرجح كواذ بن شيرويه) فتارة يكون بمثابة
العدو المرحوب الجانب ، وتارة بمثابة الحليف الذي
يعرض عليه أشد الخرص . وشقيق ابن ملك الشام
خطيبة صديق لعنتر ، فشخص عنتر الى الشام
وقتل غريم صديقه ، وهزم الملك العارث الوهاب
(أدريتاس) ، ولكنه غدا له صديقا ، فلما توفي
أريتاس استجاب لرجاه الأميرة حليمه وقبيل
الوصاية على الملك الجديد القاسم عمرو بن الحارث
وبذلك أصبح الحاكم على الشام . واتصل عنتر
هناك بالفرنجة يعاديهما حيثما وليعاقلهم على الفرس
حينما ، وكانت الشام خاضعة للروم . وقد جوزى

الفرس (وزير ، وموبذان ، ومويد ، وموزبان ، وبهلوان ، ويعيون الشاه وآذانه ؛ بل السهارجة « السقا »)

(٤) النصرانية والحروب الصليبية :
وتعلم السيرة بأمر النصارى في إشتمال التابع للساسانيين وفي بوزنطة وبين الفرنجة . ويظهر الفرنجة على اعتبار أنهم صليبيون (بل أن السيرة لتذكر الصليب بوصفه قلادة تلبس على الصدر) ، وتذكر السيرة القتال في سبيل شيلوه وبيت المقدس . ويحاصر الجوفران دمشق ويسير الجنود على انطاكية . وتذكر السيرة أيضا الصليب ، ومسوح الكهان والرهبان ، وزنار (١) الطريقة (وهو فيها أهم شعار للنصرانية بعد الصليب) ، والصلولجان ، والتاقوس ، والبخور ، والماء المقدس ، والصلاة على الميت ، والمسح ، والقرآن المقدس ، والأيام القدسة ، وعيد ميلاد المسيح ، وعيد العنصرة ، وتعلم أن رجال الدين عند الفرنجة هم أصحاب المكان الأرفع في نظر الكنيسة والدولة ، وأن زواج أبناء العمومة لا يقره الشرع ، والظاهر أنها تعلم أيضا عن عقوبة الجرمان من الكنيسة ، وتصف مزارا أسبانيا ويوما يحج فيه ، وأن النصارى يقسمون بعميس . ومريم . والأناجيل ، ويوحنا المعمدان (مارحنا المعمدان ، ويخنا) ولوقا ، وتوما (مارتوما) ومسيون ، وأن الإمبراطور رجوم يحكم في بوزنطة ، ويدعى ابنه هرقل ، وأن بلقاس ابن مرقس هو ملك رومة ، وأن حكام شمالي افريقية النصارى يتسمون بأسماء تنتهي بالحرف س الشائع في اللغتين اليونانية واللاتينية مثل مروتس ، وكردوس ، وهرمس ، وابن العرنوس ، وكندرياس بن كرماس ، ومسنديريس ، وتيودورس . وأن ملك أسبانيا يدعى شنتياجو Santiago أما أسماء ملوك الفرنجة وأمرائهم فالثابت منها هو بهند فحسب . وأسماء اخوته هي : مؤبرت ، وسوبرت ، وكوبرت ، وأن اسم الأمير « شوبرت البحر » يدل على المقطم الأخير الذي ربما كان أشيع ما تنتهي به أسماء الأشخاص في الفرنسية القديمة . ويسمى ابن عتتر من الأميرة الفرنجية الجوفران ، وتتمثل فيه الصنيع الفرنسية القديمة (Geffroi, Jofroi, Jeffroi) لاسم جودفرى صاحب بويون . ولا تعرف قصة عتتر شبيهة عن الأوروبيين ، ومن ثم فلا شك في أن كاتبها قد تعرف عليهم خارج أوروبا ، في أيام الحروب الصليبية بطبيعة الحال . وقد ذبح عتتر بهند .

(١) نفاق أو حرام كانت تلبسه النصارى والمجوس .

وهو ميت حقاً ، ممتطياً ظهر جواده الفحل الأبحر يدفع عن قومه غارة العدو . ولم يعقب عتتر ولدا منعبلة ، ولكنه أعقب من زوجاته اللاتي تزوجهن سرا ومن عشيقاته عدة أولاد ، منهم ولدان نصرانيان ، بل صليبيان حقا ، هما الفضنفر قلب الأسد ، ابنه من أخت ملك رومة التي تزوجها عتتر وهو في رومة وتركها في القسطنطينية ؛ والجوفران (أى God Frey Geoffroi) ابنه من أميرة فرنجية . وقد انتقم أولاد عتتر لقتل أبيهم المنطوى على البطولة وتحسروا عليه ، ثم عاد الفضنفر والجوفران إلى أوروبا ، ودخلت عيس في الاسلام .

تحليل السيرة :

وفيما يلي العناصر الرئيسية التي شاركت في نمو السيرة :
(١) ايجاهلية (٢) الاسلام (٣) التاريخ الفارسي والملحمة الفارسية (٤) الحروب الصليبية .



(١) وتدين السيرة للجاهلية بروح الفروسية اليدوية التي تتسم بها ، ومعظم الشخصيات الواردة فيها التي لها في كثير من الأحوال سمات تاريخية ، والشارات بين القيلتين العربيتين الشقيقتين عيس وفزارة ؛ وكذلك ما يتصل بالتسابق بين داحس والغبراء ، وباعظم ما جاء في أخبار العرب ، مثل زواج الملك **زهر يثماضر** ؛ وموته ، وموت **مالك ابن زهر** ، وخبر **الحارث وليلى** ، وخبر **جبلداء وخالد** ، ونوادير حاتم الطائي ؛ وشخصية **ربيعة بن مغيص** الرائعة وما إلى ذلك

(٢) وتدين السيرة للإسلام بالمقدمة التي تضمنت تفسيراً مستفيضاً لقصة إبراهيم ؛ والروايات المتواترة عن محمد عليه السلام وعلى والحائمة التي تعد فترة انتقال بين الجاهلية والإسلام ؛ ونزعه الكتاب التي تجعل عتتر يمهّد حقاً للإسلام ، وقد صيغت حملات عتتر المظفرة في أرجاء جزيرة العرب ، وفارس ، والشام ، وشمالي افريقية ، وأسبانيا على غرار فتوح الاسلام ، وفي السيرة بعض تفصيلات تصبغها بصيغة شيعية خفيفة .

(٣) وتجد الأثر الفارسي في السيرة ماثلاً في معرفة التاريخ الفارسي والملحمة الفارسية ، وفي مواطن اللغة الفارسية وفي فكرة الملكية بالحق الإلهي ، وفي الصلح بالحياة في البلاط الفارسي ومراسمه (العرش) ، والتيجان ، والآداب الشاهانية (والصيد الشاهاني (البزة والفهود) وبريد حمام الزاجل ، وعمال الدولة والرتب عند

والجوفران هو ابن عنتر الذي قدم آسية صليبيًا للصليبيين ، وعلم هناك بحقيقة بنوته ، فانتقم لأبيه ثم عاد إلى أوربا . والظاهر أن اسم نفور Eufor نفسه ، ملك الشجاذين في جيش بطرس صاحب أرمينية ، قد أبتت عليه السيرة ، ذلك أن « صافور » هو الذي اغتصب من الأمير الصبي عمرو عرش الشام ، ثم أطاح بعنتر بصافور .

أما العطف الواعي على المسيحية والنظرة السخيمة إليها ، فإن الصورة التي تستشفها من سيرة عنتر في ذلك تسمو كثيرا على الصورة التي تتكشف لنا عن التنظرة التي تنظر بها الملحمة الماثورة عن مسيحية القرون الوسطى إلى الاسلام ، وتنتظر قصة عنتر إلى الحروب الصليبية نظرة لا تخلو من العطف والاعجاب ، صحيح أن الصليبيين يذكرون فيها فيقال انهم أولئك الذين يشخصون إلى الأراضي المقدسة طلبا للثناهم وفرارا من العقاب ، إلا أن الفرنجة يقاتلون في سبيل الرب ، الأب ، وفي سبيل الابن وفي سبيل نشر الدين .

الآداب الشعبي ونظائر القصة من الآثار الأدبية:
يقول الآداب الشعبي في سيرة عنتر إلى حد عجيب ، ولكنها تشمل سمات عدة مشهودة ، ففيها كهف للسماحات يأتي فيه بالأعاجيب ، وشواهد من لطائف الكنايات ، وفيها فال وطيرة ، ومجزرات الحياة . ويمكن أن نعد ما تتفق فيه مع الشعر القصصي الآخر من المسائل العادية التي لاكتها الملاحم كثيرا ؛ ومن ذلك قوة البطل وترعرعه ، ومغامراته ، وقتل مسيح ، والمعمرين (وطول العيش شائع في سيرة عنتر شيوعه في الشاهنامة) والأحلام ، والرؤى ، والنساء المسترجلات ، والقتال بين الأب وابنه ، وموضوع اخلاص العروس الماثور عن ملحمة كودرون Gudrun^(١) ، وموضوع الرجل الأبله ، وفي السيرة أفكار متقولة قليلة مثل يوم سعد النعمان ويوم تحسه ، وناقوس العدالة الخاص بكسرى (وهو موضوع مأخوذ من أسطورة الامبراطور شارل والحية) ؛ والطيران إلى السماء في صندوق تحمله النسور ، وروايات افرقية عدة (وربما كانت مأخوذة من كتب جغرافية عن افرقية) . وثمة أيضا صلات تربط السيرة بالأساطير الأوروبية ، فإن العلامات العجيبة التي ظهرت عند مولد شارلمان (الواردة في قصص ترين Turpin المزيف) تشبه العلامات التي سجلتها السيرة التي نحن بصددنا عند مولد

(١) أغنية ملحمة المانية حافلة بالمغامرات يدور الجزء المهم منها حول البطلة كودرون واختطافها ثم تخليصها .

محمد عليه السلام ، على أن ما ذكره ترين المزيف مأخوذ بلا شك من مصدر أقدم من ذلك ؛ وكذلك الطيور الصناعية المتخذة من المعدن تغنى بالألحان المختلفة بفضل الأجراس وإناييب النفع قد وصفت في الملاحم الفرنسية والألمانية كما وصفت في سيرة عنتر . ولكننا نصادف في هذا المقام عجيبة تاريخية هي المائدة المثقلة المذهبة في القسطنطينية وشيئا على غرار ذلك في طيسفون أيام الساسانيين ، وكذلك في قصبة التترخانية . وثمة وجوه من الاتفاق تستلفت النظر إلى حد عجيب ، فالحارث الظالم يضرب صخرة بسيفه ذي الحيات حتى لا يقع في يد أعدائه ، فتتحطم الصخرة ويخرج السيف سليما كما هي الحال بالنسبة لسيف رولاند « دونل » ويصر عنتر ابنه الفضبان بأمر الملكية المستندة إلى الحق الإلهي ، حين أراد الفضبان أن يقتل كسرى ويخص نفسه بملكه ، وذلك هو ما فعله جيرارد ده فيان مع ابن أخيه أيمري عندما أراد أن يقتل شارلمان . وينطلق جواد عنتر الأبحر في الصحراء بعد موت عنترة خشية أن يكون مطية لسيد آخر ، كما فعل بإيار جواد دينودي هونتوبلن إذ لاذ بغابات الأردن . ومن المواقف المشهودة التشابه العجيب بين مبارزة رولاند لأوليفر وبين مبارزة عنتر لربيعه ابن مقدم . فقد انشطر السيف في الحالين شطرين فما كان من الخصم النبيل إلا أن ناول غريمه سيفا آخر . ويتصالح الغريمان ويتآخيان . ولكن مثل هذا التوسع في الصورة الشعرية له أصول في نظرات الفروسية التي من هذا القبيل ، ومن ذلك صلة الفارس بسيفه ، وصلته بجواده ، وصلته بسيفه الأكبر ، وصلته بقرمه .

الفروسية في سيرة عنتر :

تعد السيرة بحق قصة من قصص الفروسية . وقد كانت الفضيلة المثلى التي يتحلى بها الرجل في العاهلية هي المروءة والفتوة . ونحن نجد في سيرة عنتر ، علاوة على ذلك ، الفروسية مقترنة بالفراسة والفارس ، ويقال للرجل الفارس ويعرف عنتر بأبي الفوارس ، ويقال له أحيانا أبو الفرسان ، وأعلى الفرسان ، وفارس الفرسان ، وفارس الفرسان . وليس كل من يركب الجواد بفارس . ويتميز الفارس بالشجاعة والأخلاص ، وحب الصديق ، وحماية الأرواح ، وإلتزامه بالمساكين (وكان عنتر يولم لهم ولائم يصهم بها) ، والشهامة ، واحترام النساء (وقد بدأ عنتر حياته الحافلة بالبطولة بختمها بحماية النساء ؛ فكان يقسم بعبلة ،

الفرنسية • ويدخل في باب الخيال ما ترويهِ سيرة عنتر من أن ثمة روايتين للقصّة ، أحدهما خاصة بالحجاز ، والأخرى خاصة بالعراق . وقد قصد بابتداع رواية للقصّة خاصة بالحجاز أن تلقى في قلوب الناس أن الأصمعي قد جمع المعلومات التي اعتمد عليها في كتابة القصّة في الحجاز من أفواه عنتر وأصحابه • وجعل الحجاز موطن القصّة اختلاق محض • على أن العراق ربما يكون قد ساهم في بناء القصّة بنصيب كبير • ونذكر فيما يلي دلائل يستهدي بها في معرفة التساريف التي نشأت فيه سيرة عنتر : (١) **مخاورة دارت بين راهب ومسلم** ، ذكر فيها **الراهب مغامرات عنتر** (Das Religionsgespräch vor Jerusalem um 800 A.D. aus dem Arabischen übersezt Zeitschr. f. Kirchenges von K. Vollers chichie ، ج ٢٩ ، ص ٤٩) •

(٢) **حوالي منتصف القرن الثاني عشر وصف اليهودي الذي أسلم السموال بن يحيى المغربي حياته فقال أنه كان مشغولاً في شيا به بالقصص الطويلة مثل قصة عنتر** (M. G.W. J. ، ١٨٩٨م ، ج ٤٢ ، ص ١٢٧ ، ٤١٨) (٣) **الشواهد الواردة في السيرة نفسها** ، فإن ظهور بهمند ، والجوفران (جوفري صاحب بويون) – وربما يكون كذلك ظهور ملك الشخاذين تفور – ينقلنا إلى الفترة **التالية للحروب الصليبية الأولى** أي في السنين الأولى من منتصف القرن الثاني عشر الميلادي • ولا جدال إذن في أن تواريخ عنتر قد بنيت في تصنيفها في القرن الثامن استناداً إلى الشاهد الذي ذكرناه آنفاً عن المخاورة الدينية التي وقعت بين الراهب والمسلم • ويتبين من أقوال السموال ابن يحيى أن كتاباً كبيراً عن عنتر كان موجوداً بالفعل في منتصف القرن الثاني عشر ، وإذا كان هذا الكتاب قد ذكر بهمند والجوفران فإنه يكون قد تم بلا شك في أوائل هذا القرن • ولعلّ المداحين كانوا في هذه الأثناء دائبين على الإضافة إليه وصفه بصفة خاصة بالصيغة الإسلامية • أما تفسير قصة إبراهيم التي تعد زيادة لا تدخل في صميم الموضوع ، والروايات الخاصة بعنتر عليه السلام وعلى ، فإنها يمكن أن تنسب لأي عصر • ويمكن أن يعاد بناء قصة عنتر الأصل على أساس لفوى راجع . وفي المجلد الحادي والثلاثين من القصّة يستعرض عنتر المختصر سيرة حياته الحافلة بالطولة في قصيدته الأخيرة ، ويسترجع مفاراً انتصاراته في جزيرة العرب ، وفي العراق ، وفارس ، والشام ، لكنه لا يذكر بوزنطة ولا إسبانيا ، ولا فاس ، ولا تونس ، ولا برقة ، ولا مصر ، ولا هند ، ولا السودان ، ولا الحبشة •

وبعيناها ، وبغزو باسمها) ، والكرم وخاصة مع الشعراء • والفرسان هم أيضاً شعراء ، وخاصة شعراء الحجاز ، الذين ورد ذكرهم بالثلاث في سيرة عنتر • وتعرف السيرة أيضاً نظم الفروسية ونحن تصادف فيها الغلمان وأتباع الفرسان ، ولا يقتصر ذلك على سهارجة طيسفون • وقد درب عنتر نفسه عدة آلاف من الأتباع ، بل إن السيرة لتصف مباريات الفرسان في الفروسية على نطاق واسع ، في الحجاز ، وفي الحيرة ، وفي طيسفون ، وأروعا جميعاً في بوزنطة حيث أصاب رمح عنتر الحلقة ٤٧٦ مرة ، وهذه المباريات تشبه من عدة وجوه المباريات التي كانت تعقد من هذا القبيل في أوروبا ، كالقتال بالأسلحة المثلومة ، والتسميد على الحلقة ، وتزيين الحلبات ووضع راية على الحلقة التي يسد إليها الرمح ، وحضور السيدات والفتيات • وقد بينت أوجه الشبه هذه بطرق مختلفة أشد الاختلاف • فمن قائل ، مثل دليكلوز Delecluse ، أن عنتر هو المثل الذي نسج على منواله الفارس الأوربي ، وإن سيرة عنتر هي الأصل الذي أخذت عنه أوروبا كل أفكارها عن الفروسية • ومن قائل ، مثل رينو Reinaud أنه لا يرى في السيرة إلا أفكاراً وعبادات ونظماً تحاكي ما عند الأوربيين (Jour. As. ١٨٢٣ : ج ١ ص ١٠٢ - ١٠٥) • ويذهب بعض الباحثين إلى أن هذه المسألة هي نقطة الابتداء في دراسة أصل سيرة عنتر •

أصل السيرة :

تبادر سيرة عنتر نفسها بالحديث عن نفسها وعن أصلها ، وتقرر أن مصنفها هو الأصمعي ، وأن ذلك كان على أيام الخليفة هارون الرشيد وفي بلاطه ببغداد ، وأن الأصمعي عاش ٦٧٠ سنة ، قضى منها أربعاً سنة في الجاهلية ، وكانت له معرفة شخصية بعنتر ومعاشره ، وأنه أتم السيرة سنة ٤٧٣ هـ (١٠٨٠) ، وسجل روايات من أفواه عنتر ، وحمزة ، وأبي طالب ، وحاتم الطائي ، وأمرى القيس ، وهاني بن مسعود ، وحازم المكي ، وعبيدة ، وعمرو بن ود ودريد بن الصمة ، وعامر بن الطفيل ؛ والحق أن لدينا قصة منتظمة عن أصل القصّة • وما تردده القصّة من أسماء مثل : الراوي ، والناقل ، والمصنف ، وصاحب المبارات ، والأصمعي وغيره من الأسانيد ، له بالنسبة لسيرة عنتر نفس المدلول الذي للدعقانة والكتب اليهودية والأسانيد المزيقة في القدم بالنسبة للفرودوسي ، وللدأ الذي لأخبار القديس دنيس بالنسبة للملحمة

ولم تعرض قصيدته الأخيرة لأبنائه ، ولا تذكر
 الا حبا واحدا خفق به قلب عنتر . ومن ثم فإن
 قصة عنتر الأصل هذا يجب أن تسمى « عنتر
 وعيلة » . وقد تأثرت الملحمة المتأخرة باعتباريات
 تتعلق بالأنساب ، فجعلت لعنتر جدودا من الملوك
 في السودان وأحفادا من الملوك في جزيرة العرب ،
 وبوزنطة ، ورومة وبلاد الفرنجة . ثم وجدت
 الحروب الصليبية صدى وأثرا لها في عنتر .
 فقد وفد الصليبيون من بلاد الفرنجة على الشام
 عن طريق بوزنطة ، وخرج عنتر في رحلة أشبه
 برحلات الصليبيين ، ولكن بطريق معكوس ،
 فشخص من الشام إلى بلاد الفرنجة مارا ببوزنطة ،
 وحقق النصر على المسيحية الأوروبية ، للمثل
 والثقافة العربية على الأقل ، لأن الاسلام لم يكن
 قد ظهر بعد . وقد حفلت المنطقة الجغرافية
 بأسرها للقصة ونطاقها التاريخي بمغامرات عنتر .

والظاهر أن قصة عنتر قد ذكرت أول ما ذكرت
 في أوروبا سنة ١٧٧٧ في Bibliothèque Universelle
 des Romans (J.A. ١٨٣٤م ، ج ١٣ ، ص ٢٥٦)
 ودخلت لأول مرة في نطاق بحوث العلماء الأوروبيين
 سنة ١٨١٩ على يد هامر وبور كستال Hammer
 Furgstall ، كما أدخلها دنلوب وليبرخت سنة
 ١٨٥٩ في نطاق الأدب المقارن Prosadichtungen) ،
 ج ١٣ - ١٦ .
 وقد بدأ كولدسيهر دراسة هذه المسألة العلمية
 التي أثارها سيرة عنتر ، وخاصة في مؤلفاته
 الهنفسارية . وظلت هذه السيرة أمدا طويلا
 موضوعا من موضوعات البحث المحببة في فرنسا .
 وعرضت لها المجلة الآسيوية في كثير من الأحوال
 بالمناقشة وترجمت بعضها . وكان لامارتين تأخذه
 نشوة من الإعجاب والحماسة لعنتر

(Vie des Grands Hommes I. Voyages en Orient,
 Premières Méditations Poétiques, Première
 Préface)

ويضع تين Taine عنتر في صف أبطال الملاحم
 الكبرى مثل سيكفريد ، ورولان ، والسيد ،
 ورستم ، وأوديسيوس ، وأخيل (Philosophie
 de l'Art ، ج ٢ ، ص ٢٩٧) . وليس كل هذا
 التقدير بخال من الأساسي ، فإن سيرة عنتر تضع
 أمام أعيننا صورة نابضة بالحياة مشرقة لفترة
 شائقة جدا ، تتناولها بخيال عارم في قوته ،
 وبراعة في السرد لا تفتر أبدا في أي موضع من
 مجلدات السيرة الاثنتين والثلاثين ، وأسلوب
 شعري لا ينضب له معين .

ترجمة : « إبراهيم زكي خورشيد »



التراث الشعبي المصري في المكتبة الأوروبية الفولكلور المصري

مؤلف الكتاب الذى نعرض له اليوم هو المستشرق الالماني الراحل هانز فينكلر، الذى درس الاستشراق على يد العالم الالماني الكبير « انو ليتمان » . وكان قد أخرج عدا هذا الكتاب عدة مؤلفات قيمة فى دراسة التراث الشعبى المصرى ، نرجو أن تتاح الفرصة للحديث عنها فى مقالات تالية .

وقد ارتكز كتاب اليوم على دراسات ميدانية وخبرة طويلة وعمل شاق متصل فى أعماق الريف المصرى امتد على طول خمس سنوات . وجاء كتاب « الفولكلور المصرى » مطبقا أحدث النظريات وأخذنا بأحدث الأفكار فى علم الفولكلور أيامها ، معجدا الطريق أمام كل من يريد العمل فى ميدان التراث الشعبى جمعاً ودراسة .

أهمية الكتاب فى دراسة الفولكلور المصرى :

يعتبر كتاب فينكلر هذا أكبر حشد لمساعدة فولكلورية مصرية بعد كتاب العالم الانجليزى الشهير «وليام لين» عن «عادات المصريين المحدثين»، الصادر عام ١٨٣٦ . وإن كان يتميز عن كتاب لين من نواح متعددة :

● وجود خطة ذات هدف واضح، بحيث أصبح الكتاب أكثر من مجرد عملية جمع وتسجيل تستهدف التعرف على التاريخ الحضارى والواقع الاجتماعى للشعب المصرى هكذا بصفة عامة .

● اتساع نطاق طواهر التراث الشعبى التى تعرض لها كتاب فينكلر بالدراسة . ويكفى أن نشر هنا الى مدى الأهمية التى حظيت بها عناصر الثقافة المادية - من أدوات عمل وإنتاج - عند فينكلر .

تأليف : هانز فينكلر

عرض وتحليل :

محمد محمود الجوهري : الدكتور



«ساقية من مدينة الفيوم»

وقد أشاد العالم الألماني الأشهر « فيل اريش بويكرات » - في كتابه «الفولكلور» (الصادر عام ١٩٥١) - بالمحاولة التي أقدم عليها فينكلر ، وهي تطبيق طريقة الاطلس لأول مرة في بلد غير أوروبية .

كذلك كان من بين المناهج الجديدة التي أخذ بها فينكلر في كتابه ، الطريقة التي اشتهرت باسم « الكلمات والاشياء » . وهي التي تستدل من أسماء الآلة أو الأداة على التاريخ الاجتماعي لها ، وتساهم بدور أساسي في تحديد وإبراز المناطق الثقافية .

الكتب ومحتوياته

نود أن نعرض لمحتويات الكتاب بشيء من التفصيل ، رامين من وراء ذلك الى استيضاح مفهوم المؤلف عن دراسة الفولكلور ، وإلى تبين الجوانب التي اهتمها بمعانيته وأولاهم اهتمامه ، وتلك التي مر بها مروراً عابراً ، أو أغفلها إغفالاً كاملاً .

يقع كتاب « الفولكلور المصري » في حوالى خمسمائة صفحة من القطع الكبير ، علاوة على

● اتساع نطاق المصدر الذي جمعت منه هذه المادة . فشمّل مصر من شمالها الى أقصى جنوبها ، ومن شرقها لغربها .

ومهما يكن في كتاب فينكلر من نواحي نقص أو قصور ، فقد جعلته السنوات الكثيرة التي يجمعها مرجعاً لا يمكن الاستغناء عنه لائ مشغول بالتراث الشعبي ، بل وبالتاريخ الحضارى لمصر . وكذلك للمهتمين بدراسات الفولكلور في البلاد المجاورة . فهو - على سبيل المثال - مرجع أساسي في يد علماء الفولكلور في دول البلقان ، وهو هام بالنسبة للعالمين في اطلس الفولكلور لأوروبا والشرق المجاورة .

وقد حقق الكتاب شهرة واسعة بسبب اقدمائه لأول مرة على تطبيق مناهج وجبت وطبقت في أوروبا . نذكر منها مثلاً : طريقة أطلس الفولكلور ، فقد كان يعمل في جمع مادة كتابه في الوقت الذي كانت تقوم فيه جمعيات وهيئات الفولكلور الألماني بجمع مادة الأطلس . وهو نفسه الأطلس الرائد بالنسبة لأطلس الفولكلور في العالم . ولو كان قد قدر حياة فينكلر أن تمتد لفترة ولا شك مصير دراسات التراث الشعبي في مصر .



« سالية من كمشوش »

صلب الكتاب • ويتقسم هذا الباب الى ستة عشر فصلا • يدور الاول منها حول القمح والخبز • حيث يعرض فينكلر فيه لأدوات الطحن (الرعاية، والحجر، -مدق أو مهراس لطحن الحبوب • ثم يتناول عملية اعداد الخبز وأشكال الخبز • فيتكلم عن أنواع الأفران والأدوات المعنية في عملية الخبز، وأشكال الخبز، والمواقف المنزلية (الكانون) • والأواني التي تستخدم في تخزين الغلال والتبن وما الى ذلك • ويدور الفصل الثانى من هذا الباب حول مياه الشرب • فيدرس تخزين مياه الشرب في المنزل، وتخزينه في الحقل، وعملية نقل الماء والأدوات المستخدمة فيها • ويتناول المؤلف بالدراسة في الفصل الثالث المغزل والشعبة أو الود • ثم يتناول في الفصل الرابع موضوع الزراعة • ويمثل هذا الفصل بدوره حجر الزاوية في هذا الباب عن الفلاحين • فهو لم يشغل أكبر مساحة من الباب فحسب، ولكنه أيضا الفصل الذى أفاض فيه المؤلف في عرض أدق الادوات والتفاصيل، وتفوق فيه بالتالى على سائر المؤلفات المشابهة عن مصر • ويتقسم هذا الفصل الى خمسة أجزاء عن: المحراث، وأدوات تمهيد الأرض وإنشاء الخطوط (الزحافة، واللوح، والقصبائية، والفأس)،

ملحق مكون من ١١٠ لوحة تقسم حوالى مائتى صورة ورسم تخطيطى •

والكتاب مقسم الى خمسة أسواب كبرى • الباب الاول بعنوان : « انطباعات عامة » ويعد شيئا أقرب الى يوميات العالم عن رحلته بين الأماكن التى جمع منها مادته • وهى حوالى ٢٣ قرية ومركز موزعة على الوجهين البحرى والقبلى •

ولعله من الواضح لنا من واقع المستوى العلمى للمؤلف وكتابه، وفي ضوء الأهداف التى وضعها نصب عينيه أن هذا الجزء لا يمكن أن يعتبر مجرد يوميات أو مذكرات • ولكنه يمثل بالنسبة لنا مفتاحا لفهم وتقييم المادة التى حصل عليها المؤلف • ويوضح لنا طريقته في جمع المادة، والصعوبات والمشكلات التى تعرض لها في دراساته الميدانية • كذلك يتضمن هذا الباب ملاحظات وانطباعات عامة بعين خبير أجنبى يستطيع - اذا ما توفرت له الحياة العلمية - أن يرى أكثر مما نرى نحن، بسبب توفر البعد النفسى الكافى للملاحظة، وضيق أو انعدام نطاق البديهيات والمسلّمات •

أما الباب الثانى فيتناول : « ملاحظات فولكلورية على الفلاحين » • ويعتبر فى الحقيقة

بموضوعات متنوعة • فيعالج الظروف الطبيعية من مناخية ونباتية وحيوانية (فى الفصول الخمسة الأول) ثم أسماء الأماكن (الفصل السادس) وأدوات إشعال النار وصنع الفحم ، والغذاء ، ومياه الشرب والسكن (فى الفصول من السابع الى العاشر) • أما الفصل الحادى عشر فيتناول بمض الحرف الفنية ، والثانى عشر صيادى العبادنة ، والثالث عشر تصفيف الشعر والزى ثم الأسلحة ومعدات الارتحال • ويخصص خمسة فصول (من الخامس عشر الى التاسع عشر) لدراسة عادات دورة الحياة • ويدرس فى الفصول المتبقية الألعاب ، والموسيقى ، والقانون الشعبى ، والأفكار عن العالم الآخر •

وهكذا نصل الى الباب الرابع من الكتاب وعنوانه : «دراسات لغوية عند الفلاحين والبدو» • وقد حدد فينكلر هدفه من هذه الدراسة ، ووضع حدودها ، فى الكلمات التالية :

« تحتل التسجيلات اللغوية مرتبة ثانوية فقط فى إطار هذه الدراسة » فالهدف هو مقارنة تقسيم الشعب المصرى - الذى اتضحت معالمه من خلال دراسة التراث الشعبى - بتقسيم اللهجات» ثم سرد المؤلف الكلمات التى جمعها فى جدول أمام أسماء القرى والمدن التى جمع منها هذه الكلمات • وذلك فى حوالى أربعين صفحة • ثم عرض نتائج دراسته فى فصل مستقل بعد ذلك، بعنوان :- « اللهجات التى اتضحت من الكلمات المجموعة وحدودها » •

نأتى بعد ذلك الى الباب الخامس والاخير من هذا الكتاب ، وفيه بذل المؤلف محاولة جديدة فى سبيل المزيد من دراسة أدوات العمل الزراعى وذلك تحت عنوان : «حول تطور وانتشار بعض الأدوات الزراعية » •

وقد حدد فينكلر بكلمات واضحة هدف هذه الدراسة ، فكتب يقول :- « يعيل الناس دائما الى الحديث عن ابدية الاشياء فى مصر • فيعتقدون ان الفلاح ومجرائه ، وان الفلاحة وطاحونة اليد التى تستعملها هى هى لم تتغير • والحقيقة أن وجود الاهرام وغيرها من الآثار الفرعونية يفرى

والرى (بالنظاى ، وبالشادوف ، وبالساقية ، وبالطنبور) ، والمنجل ، ودرس الحبوب ، ثم التذرية وغربة الحبوب •

ثم استأثرت العادات والمعتقدات الشعبية المصرية بالفصول من الخامس حتى التاسع ، التى تناول فيها : الميلاد ، والختان ، وتغيير الاسنان ، والزواج ، والموت ، كل منها فى فصل مستقل • ونظرا للصعوبات المعروفة التى تواجه باحثا أجنبيا فى دراسة الموت - والتى أشار إليها المؤلف بالتفصيل - فقد ركز ملاحظاته بدرجة أكبر على شواهد القبور •

أما الفصول من العاشر الى الرابع عشر فتركز على جانب معين من المعتقدات الشعبية يتداخل فى الحقيقة مع مجالات أخرى كالطلب الشعبى ، والادنولوجيا الشعبية أى المفهوم الشعبى عن الوجود ، والتدين الشعبى • فيعالج فى الفصل العاشر موضوع العفاريات والأرواح التى تظهر بعد الموت • وفى الفصل الحادى عشر : الاشخاص الميساذبين الذين يتنبأون بالفيب • وفى الفصل الثانى عشر موضوع الزار • ثم يخصص الفصل التالى على ذلك لدراسة بعض الظواهر الطبيعية فى السماء فى نظر المعتقد الشعبى • أما الفصل الرابع عشر فعناص بانتشار الطرق الصوفية • وقد تناول فى هذا الفصل بكلمة سريعة انتشار كل من الطرق : الشاذلية ، والقادرية ، والخلوتية، والنقشبندية ، وطرق أخرى • مع مراعاة انه لم يكن يتعرض للطريقة بصفة عامة - من حيث مبادئها وانتشارها وهكذا - وإنما يقرر مجرد وجودها فى الأماكن التى درسها •

وأخيرا يخصص الفصلين الاخيرين - وهما الخامس عشر والسادس عشر - لموضوعي : الثار، وتفسير أهل الأماكن المدروسة لأصول ونشأة الوحدات العمرانية التى يعيشون فيها • وبذلك نأتى على آخر الباب الثانى الخاص بدراسة الفلاحين •

أما الباب الثالث فيعنوان : « ملاحظات فولكلورية على البدو » • وهو قائم أساسا على ملاحظاته عن العبادنة فى الصحراء الشرقية • وينقسم الى ثلاثة وعشرين فصلا يطوف فيها



« (الى اليمين) لوح (جاروف) من طمره و (الى اليسار) ملءة
من بخارييف »

بالاعتقاد بوجود هذا النوع من الاستمرار في الحضارة المصرية . ولكن لنختبر مدى صحة هذا الزعم من واقع دراسة أهم أدوات العمل الزراعي . والحقيقة أن لدينا بيانات وشواهد تفصيلية ترجع الى عصر سحيق وأخرى ترجع الى عصر حديث جدا . وهي عبارة عن صور من ناحية ، وكتب رحلات من ناحية أخرى ، تتناول جميعها الحياة الريفية في وادي النيل . ولكن تفصل بين الفترتين فجوة يزيد طولها عن بضعة آلاف من السنين .

ونحن نحاول هنا أن نحدد أي الأدوات والوسائل ظل كما هو لم يتغير منذ العصر الفرعوني حتى اليوم ، وأيها تعرض للتغيير . وسنحاول بقدر ما نستطيع أن نحدد - على وجه التقريب - تاريخ ظهور آلات ووسائل فنية جديدة . ولا شك أن تكرار مثل هذه التجديدات في عصر معين يعتبر إيذانا ببدء مرحلة جديدة في التاريخ الحضاري .

وليس مصر - كما نعلم - جزيرة نائية عن العالم ، تنمو حضارتها من نفس الجذور على مدى آلاف السنين . وإن كان موقعها بين الصحراء والبحار قد كفل لها درجة كافية من الانعزال ، أتاحت لشعبها أن ينمي شخصيته المستقلة . ولكن هذا الشعب كان كغيره من الشعوب في تعامل مستمر متصل مع الشعوب الأجنبية . فإذا ما أردنا التعرف على تاريخ أدوات ووسائل فنية معينة في مصر ، فلا بد أن نضع أصلا تاريخ هذه الأدوات والممارسات أمام أعيننا . فليس تطورها على أرض مصر سوى جزء من هذا التاريخ . وقد حاولت قدر استطاعتي أن أحدد علاقات أشكال الأداة أو الوسيلة الفنية ببعضها البعض .

ومؤدى ذلك أنني اعتبرت من الناحية الفنية الشكل (ب) عبارة عن استكمال وتطوير لشكل آخر هو (أ) . ومن ثم يمكن اعتبار الشكل (أ) هو الأقدم والشكل (ب) هو المتفرع منه ، وذلك في شجرة نسب . ولكن يجب أن نلاحظ أن تسلسل النسب هذا لا يعطينا بالضرورة التسلسل التاريخي الحقيقي . وإنما هو يوضح كيف خرجت فكرة من الأخرى . وعملت بعد ذلك على تحديد مكان الأداة أو الممارسة المصرية في داخل تسلسل النسب هذا .

وبهذا يتضح لنا أن هدف هذا العرض هو : « رؤية المادة المصرية في مكانها الصحيح في إطار تاريخ الحضارة العالم ، لافي داخل النطاق المصري المحدود » . (صفحة ٣٦٩ وما بعدها)



((نورج من طموه))

٤ - الواحات الخارجة

٥ - بدو العبادنة

٦ - انصاف البدو العرب : «العرايزة» •

وقد اتضحت هذه الحدود على أساس المقارنات التالية :

أولا : فيما يختص بالحد الشمالى لمنطقة جنوب الصعيد عند « نزلة عبد الله » :

● الى هنا ينتهى انتشار طاحونة اليد (الرحاية) ذات الوعاء المصنوع من الطين •

● الى هنا ينتهى انتشار اشكال رغيف الحنيز •

● الى هنا ينتهى انتشار النورج ذى المقعد المجدول •

● الى هنا ينتهى انتشار الشوكة (شوكة المنزلة) التى لها أكثر من اصبعين •

● الى هنا ينتهى انتشار الاعتقاد بأن ما يرى فى القمر هو شكل نخلة •

وقد عمل المؤلف على تقسيم الشعب المصرى الى منساقى حضارية على أساس المادة التى جمعها وحللها •

ونود - نظرا لأهمية هذه النقطة - أن نورد كلمات فينكلر : « يمكننا من واقع مقارنة المادة الفولكلورية المجموعة التعرف على ست منساقى حضارية كبرى • والمهم بالدرجة الاولى التعرف على المناطق الثلاث فى وادى النيل وهى :

١ - المنطقة الجنوبية وتبدأ من «غرب أسوان» (امام أسوان غربا) حتى «نزلة عبد الله» (بالقرب من أسيوط ، وقد سماها جنوب الصعيد) •

٢ - المنطقة الوسطى وتبدأ من شمال « نزلة عبد الله » وتصل الى بداية الدلتا (وقد سماها منطقة شمال الصعيد) •

٣ - المنطقة الشمالية وهى الدلتا (وقد سماها منطقة وجه بحرى) •

وهناك علاوة على هذه المناطق الثلاث ثلاث مناطق أخرى خارج وادى النيل هى :

الفولكلور الأكانى عملا رائدا يمثل أول حركة جمع ضخمة منظمة للتراث الشعبي في تاريخنا كله

وقد ذكر فينكلر من "ول سطر من سطور كتابه هدفه من الدراسة" فجاءت لبعانه ترسم علامات راسخة على طريق كل من يهدف إلى الاشتغال بدراسة التراث الشعبي المصري. فكتب يقول: « قمت بعد أن درست قرية اليجمان في صعيد مصر عام ١٩٣٢ ، بوضع الخطة التالية : القيام ببعض الدراسات الاثنولوجية في عدة أماكن قليلة منتشرة في جميع أنحاء مصر ، وتستهدف هذه الدراسات القيام بملاحظة دقيقة للحياة اليومية للفلاحين والبدو في هذه الأماكن ، وعلى أن تنتهي إلى دراسات مونوجرافية تفتح عينونا على المشكلات القائمة . ثم يوضع على أساس هذه الدراسات المونوجرافية كشف أسئلة يتضمن أسئلة دقيقة عن كل طائفة تمت ملاحظتها أو يتوقع وجودها . ثم يتم طبع هذا الكشف ، ويوزع على المواطنين المصريين والأوروبيين - الذين يتصل عملهم اتصالا وثيقا بأبناء الريف - رجاء استيفائهم . وترسل كشوف الأسئلة المستوفاة إلى مركز تجميع واحد . ويقوم هذا المركز بتسجيل الاجابات الواردة اليه من جميع المناطق ، وعرضها على خرائط . وتكون ثمرة هذا العمل في النهاية أطلسا للفولكلور المصري . ويصعب فيمكن عرض كل أداة عمل ، وكل عادة شعبية في خريطة مستقلة يتيسر استيعابها على الفور .

ولا شك إن أطلسا من هذا النوع سيكون عظيم الفائدة لأن الحوليات المصورة للتاريخ المصري تمدنا بمعلومات ذات عمق تاريخي نادرا ما يتوفر لنا في مكان آخر ، ولأن مصر تعرضت على مدى الخمسة آلاف سنة من تاريخها لمؤثرات ثلاث قارات ، واترت هي أيضا في هذه القارات الثلاث .

وسيكون أطلس الفولكلور المصري المعاصر وسيلة لتحقيق ما يلي :

أولا : المساهمة بصفة أساسية في فهم الحضارة المصرية القديمة وآثارها .

ثانيا : تحديد المراحل الكبرى في التاريخ المصري ، والتعرف على حركات الشعوب على أرض مصر .

ثالثا : الحصول على اشارات وأدلة توضيحية بالنسبة لتاريخ حضارة البلاد المجاورة في عصور سحيقة .

● إلى هنا ينتهي استخدام عبارات استغاثة عامة في حالات خسوف القمر ، ولاتعرف العبارات الخاصة التي تقال في الشمال في هذه الظروف .

ثانيا : فيما يخص بالحد الشمالي لمنطقة شمال الصعيد مع الدلتا :

● إلى هنا ينتهي انتشار المماريت ذات الرمحين أو الريشتين .

● من أول الدلتا يبدأ انتشار «البطانة» .

● إلى هنا ينتهي انتشار المعتقد القائل بأن سطح القمر عبارة عن « قصعة » .

ومن الواضح أن المعالم هنا أقل حدة منها عند « نزلة عبد الله » . ونجد بعض خصائص الدلتا تمتد إلى «طموه» (عند الجيزة) ، وبعضها تمتد إلى الجنوب من ذلك .

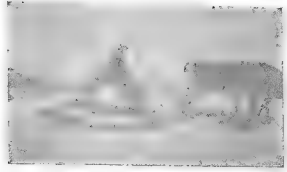
وفي «طموه» يبدأ انتشار المنجل ذي السلاح الهلال الشكل والسائد في منطقة الدلتا . انج ذلك من المعالم التي تبرز شخصية هذه المنطقة» (صفحة ٤٥٤ وما بعدها) .

بعد هذا العرض السريع لمحتويات الكتاب نود أن نتناول الجوانب المنهجية فيه بشيء من التفصيل .

تحديد لدراسة الفولكلور المصري :

لقد شرع فينكلر في جمع مادة كتابه وفي يده خطة واضحة ذات أهداف وأبعاد محددة . إلا وهي انجاز الدراسات التمهيدية لأطلس مصري للفولكلور على غرار أطلس الفولكلور الأكانى .

ومما هو جدير بالذكر أنه اتفق وقت إعداد فينكلر خطة عمله وعمل الدراسات المكتبية الأولية أن كان العمل يجري في ألمانيا على قدم وساق في جمع بعض مواد التراث الشعبي الأكانى وفقا لكشف أسئلة يخدم أغراض أطلس الفولكلور الأكانى . وقد امتدت عملية الجمع هذه على مدى سنوات خمس من عام ١٩٢٩ إلى ١٩٣٤ . وانتهت تقريبا في الوقت الذي انتهى فيه فينكلر من جميع مادته . ولو قدر ليفنكلر أن يبتدأ أجله ، لكن من المحتمل أن تصل دراسات الفولكلور المصري إلى المستوى الأوروبي الحالي أو ما هو قريب منه . فقد كانت عملية جمع المادة ضمن إطار أطلس



«الورج من الكيمان»

معهم ، يرى بنفسه ، ويسمع بنفسه ، ويسأل
ان اقتضى الامر .
على ان ذلك لا يعنى انه كان يعيش فى بيوت
الفلاحين فقط ، وانما كان يحدث فى بعض الاحيان
ان تلوح له فرص للمبيت فى فندق ، فينتهزها .
ولكنه يحرص على جمع المادة فى ظروفها الطبيعية
بعد ذلك .

وسأعرض فيما يلى لنموذج مفصل من حديثه
عن زيارته وممارسته العمل فى قرية غرب
أسوان . يتحدث فيه عن طريقة دخوله القرية
وبدئه ممارسة العمل فيها ، وكيفية استطاعته
خلق علاقة انسانية ناجحة ، هى ولا شك شرط
أساسى لا غناء عنه لمن يعمل فى ميدان التراث
الشعبى جمعاً أو دراسة .

لذلك كان لا ييخل بوقته وجهده فى الحديث عن
بلاده وظروفها والحياة فيها وعن أسرته وعن
أهله ، لا يخل ولا يضجر ظافراً فى النهاية بعائده
طيب لجهده المخلص . ولنقرأ فى السطور التالية
كلمات فينكلر التى جاءت فى أحد فصول الباب
الاول من الكتاب بعنوان « انطباعات عامة » الذى
سجل فيه يومياته عن أيام العمل التى قضاها فى
القرى والمدن الثلاثة والعشرين موضوع الدراسة .

« ... وراودتني الرغبة فى مشاهدة قرية
نوبية ، فاتجهت الى النيل . وهناك كانت تدوى

على انه لم يكن من الممكن لى أن أضطلع بهذا
العمل كله . فاضطرت الى الاستغناء عن
الدراسات المحلية المستفيضة وهى الدراسات
التهديدية لكشف الاسئلة . وقمت بوضع كشف
أسئلة صغير ، تناولت بنوده جانباً من أهم الظواهر
فى حياة الشعب المصرى . وأخذت أتجول بهذا
الكشف عبر البلاد .

وكانت حصيلة هذا العمل : هذا الرسم
التخطيطى الاول للفولكلور المصرى : فقد اتضح
بعض الخطوط الكبيرة وإبرزت معالم صوره (ص ١
من المقدمة) .

طريقة جمع المادة

لم يعتمد فينكلر الى الإقامة فى القاهرة وغيرهامن
المدن ، وانما كان يعيش فى قلب ريف مصر .
وكان يقيم فى العادة فى بيوت فلاحين . وإذا دعى
من جانب أحد البكوات أو الاجانب المستوطنين ،
كان يطلب استدعاء الفلاحين أو يخرجهم للقائهم ،
ولا يجلس معهم الا على المصطبة طوال الليل ،
فى ضوء القمر جلوسات طويلة يتسامر معهم
ويغنى معهم ، ويتعرف عليهم عن قرب ، ويحصل
فى تلك الاثناء على المعلومات التى يريد .

أما مع البدو فكان يقوم برحلات تستغرق
بضعة أيام مع قوافلهم عبر الصحراء ، يعيش



«حليبة» بمزفون الريابة من قرية الكيمان»

ونظر الى الرجل ، الذي سره أن يسمع هذا الوصف ، بشيء من الحذر، وقال بادب : ان اليوم يوم السوق ، ولا يوجد أحد في القرية ، وانه ينبغي أن أعود في اليوم التالي . ولما عدت ، أخذني العجب حقا ، اذ كان على أن أسير أكثر من ساعة خلال القرية حتى أصل الى بيت العمدة . وأخذني العجب أكثر عندما تعرفت على شخص آخر تماما هو عمدة القرية . كان يجلس في ظل نخلة صغيرة ، أمامه دفتر كبير ، وحوله مجموعة من الفلاحين في ملابسهم الزرقاء ، ويبدو انه كان مشغولا بحساب الضرائب . وجلست الى جانبه، وأخضت أوضيح له تدريجيا ، انني لم أحضر لشراء أرض أو لتجنيد عمال . وكل ما في الامر انني أود أن أشاهد قرية نوبية .

وهنا - كما في كل قرية بعد ذلك - سألت أول ما سألت عن المحراث . وسار معي أحد الفلاحين لأشاهد محراثه ، وتكاثر علينا فلاحون آخرون . وهنا بدأت أوجه أسئلتى الكثيرة . ولقد كان العمدة سيمشع بالسعادة لو اني غادرت القرية ، فوجود أوروبي في القرية أمر غير مألوف . ولا يعرف الانسان ماذا يريد حقيقة انسان كهذا . ولكني لم أكن قد فرغت بعد من أسئلتى . وعرض على ذلك الفلاح أن أبيت عنده . والحق انني لم أكن لأستطيع مواصلة أسئلتى دون توقف ، فكان على من آن لآخر أن أتحدث عن ألمانيا ، وعن تلج

طرقات فؤوس بخاري السفن ويقعقع صوت المنشار الضخم العمودي الذي يستخدمه عاملان معا . وعلى شاطئ النيل كانت ترقد هياكل ثلاث سفن نيلية ، يجري العمل فيها . وبعيدا الى الشاطئ كانت ترسو مجموعة كبيرة من السفن .

وبحثت عن المدينة وعبرت النيل الى حيث توجد مجموعة القرى المتناثرة على طول الشاطئ . الى غرب أسوان . وصعدت (من مكان النزول على الشاطئ) الى القرية . وعلى رمال الصحراء ذات اللون البني الرمادي طلائع البيوت . وهي مساكن مبنية من الطوب اللبن ، مستطيلة الشكل ، مطلية جدرانها بعناية بطبقة من الطين ، ذات سقف على شكل البرميل ، وبعض هذه البيوت مطلية باللون الابيض ومزين بحواف زرقاء .

ولما كانت الصحراء رجة وفسيحة فلا نرى البيوت تتلاصق كما في قرية الكيمان . على انني لم أر انسانا هناك حتى الآن . تجولت في شوارع القرية . وكنت هنا وهناك أعثر على مجموعة من الاطفال ، صرعا ما يجرون من أمامي ، ولكني لا أرى رجلا أو امرأة .

وأخيرا عثرت على غلام صغير ، كان يرقبني بهدشة ، وبسألته عن العمدة . وقادني الغلام مسافة بضعة بيوت ، فطالعتا رجل مسن عريض الكتفين أشار اليه الغلام باقتضاب على انه العملة .

جانب النساء في حديث مع الرجال . ففى الكيمان لم أكن ألتقى إلا مع الرجال ، أما النساء فكان يجرين فزعا عندما أصل الى مكانهن . فقد كان عارا أن تتحدث المرأة الى رجل غريب . كما لو كان الرجل الغريب حيوانا غامضا وخطيرا . وهكذا شعرت بالعرفان للرب من هؤلاء النسوة والبنسات السمراوات الضاحكات المثورات . فالنساء فى كل مكان هن ملح المجتمع . وتصنع هؤلاء النسوة النوبيات من القش الملون سلالا وأوعية رائعة الجمال ، ويفضلهن فى ملابسهن الاهداب الملونة . وأبرز ما فى الامر الوشم الكثير فى وجوههن غير المجببة . ويطرزن لأزواجهن حملات سراويل جميلة .

وقضيت الليل على مصعبة كبيرة فى حجرة خاصة ، ونظرت الى أعلا . الى سقف الحجرة الملقى الفريد الشكل . كما لو كنت فى قبو أو فى معبد صغير . وفى الصباح المبكر رافقنى صاحب المنزل الى شاطئ النيل ، فصعدت فى مركبه وقام أبناؤه بالتجديف الى الشاطئ الآخر . لقد سعدت بصيفاة الرجل العجوز ، وسعدت عندما قبل منى هدية الصيافة عند الوداع . وفرد الصغار الشراع ودفعنا ريح الصباح فوق ماء النيل ذى اللمعة الذهبية الى جزيرة البحاريف .

ولتى مفادرتى المركب ، جلست برهة مع الفلاحين فقد كان لايزال فى جيعتى بعض الاسئلة لهما . وعندما أردت اشغال غليوئى ، طلبت من أحدهما وسيلة لاشعالها . فقدم لى ولاعة أوروبية ، وكان فخورا بذلك . وأراد الشاب الطيب بكل الحاح أن يهديها لى ، ورأيت فى وجهه انه لا يحمل غرضا آخر فى نفسه . ولم أقبلها بالطبع ، ولكن مجرد تفكيره فى أن يهديها لى غمرتني بالسعادة . وواصل الشابان رحلتها وهما يلوحان لى حتى مسافة بعيدة . » (ص ٥٧ - من الكتاب) .

على ان صاحبنا فينكر لم يكن يسترسل فى عملية الجمع هكذا دون توقف أو مراجعة . وإنما

الشتاء ، وعن الفلاحين الامسان ، وعن حقول الشوفان ، وعن البقر والخيول . وقد أسف المستمعون من أجلا ، فليس عندنا قصب سكر ، وليس عندنا ذرة ، ولا ينمو عندنا شمام ولا بطيخ ، وليس عندنا جمال تحمل الاعباء الثقيلة ، ولا يرقد فى مياها الجواموس . وعندما ذكرت الحصان عندنا بالخير ، لم يستطيعوا أن يتصوروه يقود المحراث . وعندما تحمست للبطاطس والحنطة السوداء بدت لهم ضئيلة لا تغنى . وأهم ما فى الامر انهم لم يستطيعوا أن يتصوروا ان الماء يمكن أن ينهمر من السماء على الحقول ، ولا يتحتم أن يرفع من الارض . فكانوا يسألوننى فى دهشة : « اليس عندكم اذن نيل ؟ »

وعندما حدثتهم عن الشتاء - وكما اشتقت اليه - وعن الحقول المغطاة بالثلج والمجارى المائية المتجمدة ، عندما كنت أحدثهم كيف يتساقط البرد فى صمت - تماما كزغب الطيور - طوال الليل ليطفى قرية بأكملها بالثلج . وعندما كنت أقول لأحدهم : « سوف يتعلق الثلج على شاربك تماما كقطعة الحجر اذا خرجت تسجول خارج منزلك » عندما كنت أحدثهم عن الغابات العريانة أو عن اشجار التنوب المحملة بالثلج - عندما كنت أحدثهم عن كل هذا كانوا يهززون رؤوسهم ويقولون : يا سلام .! سعداء بانهم يعيشون على النيل المعتدل الوفير الخير لا فى مروجنا الاوروبية الشمالية ثم يشرعون يحدثوننى عن طيب خاطر ، عن عملهم وعن عاداتهم .

ودخل الليل . وأوقدت النار فى الميدان الفسيح أمام المنزل الذى أبيت فيه ، فأحدثت فرقة بهيجة ، وأفاضت من نورها على وجوه الحاضرين . وأحضرت النساء لنا طعام العشاء ، وكن يجلسن طوال اليوم غير بعيد عنا ، ينصتن الى حديثنا وأرونى سلالا ملونة ، وطواحين يدوية (رحاية) ، وأفران الخبز وكل ما سألت عنه . وقد كان جميلا حقا ، تلك المشاركة الطبيعية من



« طنبور من كمشوش »

بعمل آخر • فظنوه على سبيل المثال : جاسوسا ،
أو تاجر أراض ، أو باحثا عن كنوز ، أو مهاجرا ،
أو لاجئا •

وواضح طبعاً ما يمكن أن يترتب على سوء الفهم
هذا من متاعب وتعويق للعمل • وقد عانيتنا نحن
أبناء هذا البلد من صعوبات من هذا النوع • إذ
ساهم كاتب هذه السطور في عام ١٩٥٨ في إجراء
بحث ميداني عن عمال البناء في مدينة القاهرة •
وكانت الوحدة قد تحققت منذ وقت غير بعيد ،
وشاع بين هؤلاء العمال اننا بصدد اختيار بعضهم
للتجهيز إلى سوريا • الأمر الذي أدى إلى محاولة
كثير منهم إعطاءنا بيانات خاطئة عن ظروف حياتهم
الاقتصادية ، وغير ذلك • ويحتاج هذا بالطبع إلى
مناقشات طويلة بهدف تصحيح هذه الفكرة ،
وخلق جو طبيعي للعمل • وقد يضطر الباحث
في بعض الأحيان إلى ترك الحالة تماماً إذا تعذر
ذلك • كما يحدث اليوم عند محاولتنا التقاط
بعض الصور في الريف أن يظن الناس اننا
صحفيون أو مصورو تليفزيون ، فيحاولون إبعاد

كان ينتهز ما بين الحين والآخر فرصة إقامة
طبية مريحة (في فندق أو دار ضيافة) ليراجع
المادة التي جمعها ، ويدرك قبل فوات الأوان إذا
ما كانت هناك مادة ناقصة أم لا • وما إذا كانت
هناك حاجة إلى سد ثغرات معينة في كشف
الأسئلة أصلاً • (ولننظر على سبيل المثال مطلع
حديثه عن زيارته لأدفو ، على صفحة ٢١ من
الكتاب) •

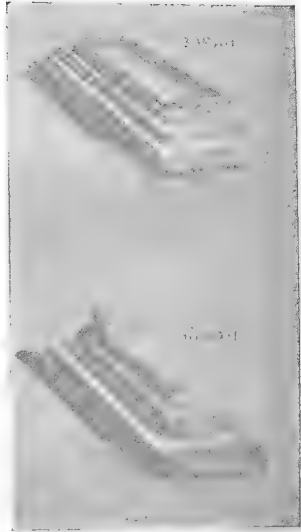
من الطبيعي أن يتعرض العمل الميداني الشاق
الذي قام به فينكلر لكثير من المشكلات
والصعوبات • فلا يمكن أن يعفيه من هذه
المشكلات والصعوبات أعداد مكتبتي جيد للعمل
الميداني ، أو حبه الكبير للشعب المصري الذي
يعمل مع أفراد • والعلاقات الإنسانية معرضة
دائماً لخطر سوء الفهم ، والمفاجآت السيئة غير
المتوقعة وغير ذلك •

وقد حدث في حالات غير قليلة أن كان أهل
القرى يسيئون الظن به ، أو يعتقدون أنه يقوم

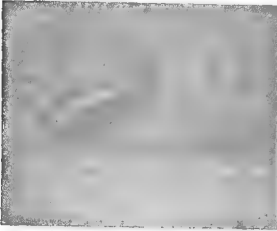
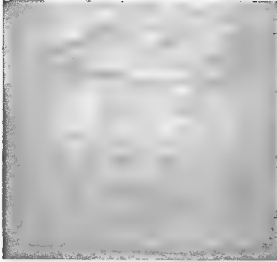
الاشياء « القبيحة » أو غير الجديرة بالتصوير ،
وابراز كل ماهو «جميل» . الخ ذلك من الامثلة
التي يتعذر حصرها في مثل هذا المجال .

وهناك نوع آخر من المشكلات يعرفها حقيقة
من سبق له العمل الميداني في الريف . فقد كان
يحدث أن يلقي فينكلر في بعض الاحيان - وخاصة
من الافندية في المدن والمراكز - معاملة طيبة
وحفاوة أكثر من اللازم ، كانت تتحول الى تعطيل
له عن عمله . اذ يصر هذا الشخص الطفولي على
فرض البيانات والمعلومات التي يرى هو انها
صحيحة ، أو أن تلتقط كل الصور له ولافراد
أسرته ولمنزه الجميل وأدواته الانيقة . الخ كما
يعمل للحيلولة بينه وبين رؤية فلاحين أو الحديث
اليهم . ونذكر هنا مثلا زيارته لأخميم (ص ٣٠
من الكتاب) حيث قضى المدة التي خصصها لذلك
وغادر المدينة دون أن يتمكن من تحقيق هدفه .

بقي ان أشير الى نوع آخر من المشكلات يمكن
القول بانه لا ذنب فيه للناس الذين تعامل معهم .
ويرجع اصلا الى انخفاض مستوى بعضهم فكريا
وعلم امتثالهم لنفس الاطار التعليمي للباحث ،
وعدم القدرة على التجريد بنفس كفاءته . واذكر
هنا مثال محاولته جمع المفردات من أحد الشبان
الفلاحين (ص ١٩ من الكتاب) . وأفضل أن أعرض
المشكلة بكلمات فينكلر نفسه :- «لقد كان شابا
طيبا ولكن ذو مستوى فكري منخفض . وكان غيبيا
عند عملية تسجيل المفردات بصفة خاصة .
فكنت اذا سألته :- «ما هذا؟ » وأشرت أثناء ذلك
الى عيني أجاب بالكلمة العربية المطلوبة بسهولة .
ولكن عندما سألته عن كلمة « مخ » قائلا له :
« ما هو اسم الشيء الابيض الذي تجده في راس
الشاة عندما تفتحها ؟ » أجاب بالكلمة المطلوبة
قائلا : « مخ » ثم أسأله :- «ولكن ياعلى محمود
اذا كان هناك كثير منها ، فماذا نسميها ؟ » ويرد
على بابتسامة مهذبة : «انه لا يوجد في راس الشاة
سوى مخ واحد فقط» . وأعود الى حكاية الشاة من
جديد واسأله : « اذا فتحت رموس خمسة
خراف ، ووضعت الاشياء البيضاء الموجودة فيها



«شاهدا قبر من واحة الخارجة»



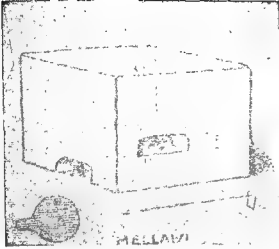
« باعلى الصورة العليا مرهانة (لظن الجوب) من بحاريف
وباسفل الصورة رهاية من الفزاية . وفي الصورة السفلى
رحايتان من متحف الجمعية الجغرافية بالقاهرة »

على لوح ، ماذا تسميها ؟ انها خمس ؟؟» ومن
حسن الحظ ان قال صيغة الجمع المطلوبة فعلا .
وقد كنت أخشى أن يرد قائلا : انه لا يمكن أن
يفتح رموس خمسة خراف أبدا . والحق اننى قد
لاحظت هذا العجز عن التجريد فى استلتي عن
صيغة الجمع فى الأماكن التى درست فيها .

استخدام أكثر من منهج

عمد فينكلر الى دراسة المادة التى جمعها
بالطريقة السابق شرحها مستخدما فى ذلك عدة
مناهج . رغبة فى اختبار دقة كل منهج بالآخر
والاستيثاق بقدر الامكان من صحة النتائج النهائية
العامة . ويمكننا أن نوجز فى كلمات أهم هذه
المناهج فى معالجة المادة وهى : طريقة دراسة
الانماط . وهو يعرض هنا فى مقدمة عامة
للنمط الذى يعتبر أكثر الانماط شيوعا فى
مصر كلها . ثم يعرض فيما بعد لكل من الأشكال
المغايرة الأساسية ، مبرزاً نواحي الاختلاف بينها
وبين هذا النمط الشائع ، الذى يعتبر - اذا اردنا
الدقة المتناهية - نمطا وهميا ، شأنه شأن خط
الاستواء فى الجغرافيا ، نضع لتسهيل عملية
القياس لا أكثر . ويمكن على هذا الأساس تحديد
النماط الثقافية . فتعتبر الحدود بين منطقة
انتشار نمط وآخر ، حدودا ثقافية ، ويمكن اذا
تأكدت من دراسة عدة ظواهر (مثلا : أدوات
العمل ، والعادات ، العمارة الشعبية) أن تعتبر
مناطق ثقافية ذات شخصية واحدة متميزة .

يجرى تقسيم الشعب أو المنطقة الكبرى باجمعها
الى مناطق ثقافية رئيسية أو فرعية تبعا لمدى كثافة
هذه الخطوط - أقصد خطوط الحدود الثقافية .
على أننى أريد أن أؤكد بأن دراسة الانماط
هذه - على أهميتها الكبرى وفائدتها التى لا يرقى
اليها شك أو يقلل منها تحيز - وخاصة فى مجال
دراسة أدوات العمل - لا تمثل سوى جانب واحد
من جانبي الدراسة الفولكلورية . فالجانب الآخر
وهو العلاقة بين الآلة والانسان الذى يستخدمها
- سواء كان هذا الانسان الفرد الذى يستخدمها
أو المجتمع الذى نعيش فيه - يجب أن يحظى



(الرسم توضيحي للفرن من ملوى)

(الفرن نافوسى الشكل من قرية
أولاد محمد «



حجرة الانماط المختلفة من مكان لآخر • وذلك من خلال دراسة انتشار هذه الأسماء والعلاقة بينها وبين الأجزاء التى تطلق عليها فعلا • فإذا وجدنا مثلا أن اسما معينا يطلق فى احدى القرى على الجزء « أ » ثم يطلق هذا الاسم نفسه على الجزء « أ » أيضا فى قرية أخرى ، وإن كان له شكل آخر معروف تاريخيا أنه أحدث ، لدلنا هذا على أن الشكل الأقدم للجزء « أ » كان موجودا من قبل فى القرية الثانية ، ثم جاء للشكل الأحدث فقراه وحل محله • ولكن الناس احتفظت بالاسم القديم •

والحق أن أفضل سبيل فى نظرى لفهم هذه الطرق المختلفة فى الدراسة أن نعرض لها فى التطبيق على دراسة ظاهرة موضوع محدود ملموس •

وربما كان أصح الموضوعات لهذا دراسة فيبتكر عن المهرات كنموذج نفهم من خلاله هذه المنساجح باعتباره الآلة التى حظيت بأكبر قدر من اهتمامه • والتى انتهى فى دراستها الى نتائج أصبحت موضع اهتمام عالمي • ونرجو أن نتاح الفرصة فى المستقبل لتناولها بالتفصيل فى مقال مستقل •

• « محمد محمود الجوهري »

بنفس القدر من الاهتمام • فهو قادر على امدادنا بنتائج لها نفس الوزن •

الطريقة الثانية التى اتبعها المؤلف فى معالجة المادة هى دراسة المفردات • وقد خصص فى فقرة المهرات فى الفصل الرابع من الباب الثانى جزءا مستقلا سجل فيه على ست صفحات ١٨ مفردة تمثل أسماء أجزاء المهرات والناف • وقد عرض المادة فى جدول تمييزه الرأسى أسماء الأماكن المدرسة الثلاثة والعشرين ، وتمييزه الأفقى أسماء هذه الأجزاء الثمانية عشرة •

وقد استفاد بنتيجة هذه الدراسة فى تأكيد نتيجة دراسة الانماط ، وتحديد مناطق فرعية أخرى داخل المناطق الرئيسية وذلك على أساس تشابه أكبر عدد من المفردات فى المنطقة •

وعلاوة على هذا استخدم فيبتكر جمع المفردات فى أغراض أخرى • منها مثلا التعرف على المؤثرات الأجنبية • إذ يمكن تحديد أصل أسماء بعض القطع • وقد أشار الى احتمال كون بعضها فعلا تحريفات لأسماء إيطالية ، أو مصرية قديمة أو عربية • الخ •

كذلك ساعدته دراسة المفردات فى التعرف على

الأساطير والحكايك الشعبية

ان أول ما نحتاجه * هو أن نعرف بالأساطير والحكايك الشعبية والخرافة ، وسوف يظهر لنا ان الميراث الادبي يحتوى على ثلاثة أقسام منفصلة . وأنا أقترح تعريف هذه الأقسام بأن نطبق عليها التعبيرات المستعملة بالفعل : فالأسطورة تنتمى للمراحل البدائية الأولى للفكر الإنسانى وهى تفسر معترف به لبعض الظواهر الطبيعية أو بعض (المشاكل) النسيية أو المجهولة والتي تتميز بسميتها للإنسان أو حدث عميق التأثير .

أما الحكاية الشعبية قد عاشت وسط بيئة ثقافية أكثر تقبلاً من المرحلة السابقة وهى متصلة باحداث وأفكار فى الأزمنة القديمة وموضوعها تجارب واحداث شخصيات انسانية مجهولة .
وأخيراً الخرافة متعلقة بشخصية تاريخية أو مكان أو حدث بذاته . وكل هذه تعريفات جديدة

(*) فصل من كتاب Folklore as an Historical Science
تأليف Sir George L. Gomme الصادر عام ١٩٠٨ وهذا الفصل من ص ١٢٩ - ١٥٣

تأليف: سيرج جورج لورانس هوم
ترجمة: دكتور أحمد مرسى

الإنسان البدائي حقه في دعواه بأنه سبق الإنسان الحديث في ملاحظته وتفسيره لعالم الطبيعة .
ومجال أسطورة بدء الخليقة يشتمل العالم كله تقريبا ويحتوي على أمثلة من كل أرجاء المعمورة وتمتاز بجمال باهر وأيضاً بقبح بالغ ، والأسطورة النيوزيلندية هي أفضل مثال للجمال ، والفيجية للقبح .

وليس من الضروري أن نورد عددا كبيرا من الأمثلة لأن الموضوع لا يتعلق بتباينها ولا بدقتها وإنما كل ما يهمني هو إيضاح وجودها كدليل للصفة العلمية للأسطورة البدائية .

وليس المقصود التذليل على أن علومهم كانت كلها خطأ ، وإنما المقصود هو إثبات أن البشر قد حاولوا الوصول إلى أصل الإنسان ومصيره ويظن لآن أن « أصل العالم والإنسان بالطبع مشكلة أثارت غموضاً بسيط العقول » . ولكن أظن أنه باستخدمه تعبير « بالطبع » فإنه أدى لأصل المجهود العظيم الذي قامت به العقول البسيطة ، وبذا نضيق على أنفسنا فرصة فهم معنى هذا المجهود . عندما يسأل البدائيون أنفسهم ، كما يفعلون بالفعل ، « أين جاءت السماء ؟ وكيف كونت الرياح والشمس والقمر والنجوم والبحر والأنهار والجبال وكل الظواهر الطبيعية المختلفة ؟ فالواضح أنهم يجيبون بأسس منطقية سليمة مبنية على علم ناقص فكل ما يمتلكون من علم هو المبنى على حواسهم المادية وعلى ذلك فانهم عندما يشخصون هذا العلم على مواضيع خارج مجالهم الشخصى فانهم يعملونها بأسس نابعة من تكوينهم الشخصى .

كيف صنعت السماء هناك فوق رؤوسهم ؟ والواضح أنها تحب الأرض وترتبط بها . أن رد النيوزيلنديين على هذه الأسئلة يتميز بالعلظة مهما يكن مقياس التقدير . فهم يقولون أن السماء والأرض كانتا زوجا وزوجة ملتصقين في عناقهما لدرجة أن الظلام كان يسود كل شيء . وكان أولادهما يفكرون فيما بينهم في الفسوق بين الظلام والنور وأخيرا لكرهيتهم للظلام المستمر فقد تشاوروا فيما بينهم ، عما إذا كان من الواجب عليهم قتل أبويهم (رانجي وبابا) أى (السماء والأرض) أو الاكتفاء بفصلهما عن بعضهما . وصاح الأولاد (لنقتلها) ، ولكن أحد الأولاد قال « لا . لا يجب أن نفعل هذا . والأفضل أن نفصلهما عن بعضهما ، وأن نترك السماء تقف فوقنا بعيدا وأن تظل الأرض تحت أقدامنا » . ولتصبح السماء غريبة عنا ولكن لتظل الأرض قريبة منا كأم حانية ، وراق الاخرة في هذا الاقتراح ما عدا (نوهيرى

ونحن نقترح استخدامها يفرض الوصول إلى شيء من الدقة في التفسيرات المستخدمة . وهي كلها تطبيق في الوقت الحالي دون تمييز بينها ودون تقسيم واضح .

والكان الأول يجب أن يحتله الاوث الأسطوري
اذ أنه (١) لا ينتمي لأى من أجناس البشرية بل ينطبق عليها كلها فهو منقول عن الهندوس والأغريق والسلافيين والتوتون والكتكتين ، والساميين والبرابرة . (٢) وهو يرجع ذمينا إلى مرحلة من التاريخ الانساني ليس لها من مرجع سوى المثلوث شفاها ولا يوجد لها أى تسجيل معاصر وفيها كانت أسلاف الشعوب المنفصلة حاليا عن بعضها يعيشون سويا وكانوا يصارعون للخروج من مقام العبيد الملعين لكل المخاوف التى غرستها فيهم الظواهر الطبيعية المجهولة إلى موضع المراقب العالم يقوى الطبيعة . (٣) والاورث التملق بالنسواحي الأسطورية هو الجزء الذى يضم كل ما هو أكثر إيقالا في التساويخ من أن نستطيع نسبته لتخصيات تاريخية ، وأكثر بعدا عن الواقعية من أن نستطيع ربطه بأحداث تاريخية . (٤) وأغلب الظن أنه يتكون من التفسيرات التى قدمها الفلاسفة البدائيون لأحداث تخرج عن ادراكهم الانساني في هذا الحين ومع هذا فوُضعت عليهم . واحتاجت منهم . تفسيراً .

وفى هذا الجزء من ميراثنا الثقافى نبدأ في مشاهدة صراع أقدم أسلاف الإنسان لمعرفة المجهول . والملاحظ أن أبحاثنا في مجال المجهول معظمها باسم العلم وإمجاده ، وأيضاً فإن ؟ بحث أسلافنا الأوائل كانت مشابهة ولو أن آفاق المجهول كانت تختلف تماماً عما هو عليه الحال الآن . ويجدر بنا أن نقول عنها بأنها علم بدائي . وأفضل أنواع هذا القسم من الأساطير على ما أرى هو أسطورة بدء الخليقة ونشأة الكون . ففي كل مكان وزمان تقريبا توقف الإنسان وانتهى جانباً وسأل نفسه من أين جئت ؟ . وقف بعيداً عن صراع البقاء عندما كان هذا الصراع في أعنف مراحله . والإجابة التى وصل إليها هي إجابة « داروين » بالنسبة لصره . فبن نقطة ملاحظة محدودة الأفق للإنسان الطبيعى وبيئته التى تتحكم فيها كل الضغوط والآثار العميقة لحياة الخاصة لم يكن الجواب بالطبع علمياً من حيث تعرفنا لما هو علمي . ومع هذا فقد كان علمياً . كان علمياً بالنسبة للإنسان البدائي ، ورغم أنه يمكن أن نرفض التفسير على أنه غير علمي بالنسبة لمقاييسنا بل ولا يمت للعلم بصلة ، فأننا يجب ألا نغمط

خمس من الاخوة ولم يوافق احدهم ثم حاول ماتيا (أبو الرياح والوصف) وبذلك اتفق كل منهم فصل أبويه السماء والأرض عن بعضهما وبدأ صاحب الحصاد بالمحاولة وفشل ، وتلاه صاحب الأسماك والزواحف ثم صاحب الفسداء الحيواني ، ثم صاحب البشر المتوحشين ، وأخيرا يبدأ صاحب الغسبات والطيور والحشرات (ثاني ماهوتا) وينهض ببطء ويتصارع مع أبويه ويحاول بلا فائدة فصلهما يديه وساعديه . ثم يتوقف وتصيح رأسه مثبته بقوة على أمه الأرض ، لا يتوقف ولا يهتم بصيحاتهما وتأوهاتهما ويدفع بكل قوته وأخيرا يفصل (راتجي وبابا) اللذين يصيحان بشدة ويتأوهان ولكن (ثاني ماهوتا) لا يتوقف ولا يهتم بصيحاتهما وتأوهاتهما ويدفع الأرض بعيدا تحتها ، ويلقى بالسما بعيدا فوقه . وهنا يكتشف بشرا كثيرين ولدوا للسماء والأرض وكانوا حتى الآن غير معروفين ، ولكن (توهري ماتيا) (صاحب الرياح والوصف) وهو الاخ الذي لم يوافق فانه يفضي لفصل أبويه عن بعضهما فينهض ويتبع آباء السماء ويقا تل بشراسة ضد الأرض وأخوته .

وتفسير هذه الأسطورة بسيط . فلصم قدرة متوحش نيوزيلندا على الاستعانة ببعضنا العلوم لم يكن امامهم سوى الاعتماد على اسس ناتجة عن معارفهم . فشخصيتان فقط كان يمكنهما انتاج كل ما هو موجود في هذا العالم ، ومن ثم فقد كانت الأرض هي الام والسماء هي الأب . ولكنهما منفصلان متباعدان وكان لا بد من إيجاد من تسبب في هذا الانفصال حيث أن الغابة ذات الجذور الراسخة في الأرض ، والرؤوس الباسقة الشامخة في عنان السماء هي بكل تأكيد سبب هذا الانفصال ، وبذا استطاع هؤلاء البدائيون أن ينهوا موضوع أصل السموات والأرض بطريقة ترضى عقولهم .

السما والأرض زوجان

حياتي جميعا ، فهي تتكلم دون انقطاع ، وتفيضني ولا تتركني في حالة أبدا ، وهي تطلب مني الاهتمام بها دائما ، وتستغرق كل وقتي وتبكي بلا سبب ، وتميل للكسل ، لذلك جئت لأردھا اليك حيث أني لا أستطيع العيش معها) . ووافقته وتوشتري وأخذها منه وبعد أسبوع آخر جاءه الرجل مرة أخرى وقال (ياربى انى أجد حياتى قد أصبحت خالية منسذ أن رددت لك هذه المخلوقة ، فقد تعلقت بذاكرتى كيف كانت ترقص وتغنى لتسلينى ، وكيف كانت تنظر الى من تحت أهدابها وكيف كانت تلعب معى وتتعلىق بى ، وكانت ضحككتها موسيقى ، وكانت جميلة ، ورقيقة للملمس ولكل هذا أطلب منك أن تعطينى إياها مرة أخرى)

وقال توشتري ليكن وأعطائها له مرة أخرى . وبعد ثلاثة أيام فقط جاءه الرجل مرة أخرى وقال يا الهى أنا لا أعرف ما العمل ولكنى قررت أنها عب اكسر منها مسلاة لى ، ولذا فاتوسل اليك إن تأخذها مرة أخرى ، ولكن توشتري قال « اذهب عني وابعد ، فلن أسمع اليك مرة أخرى ويجب أن تحاول ترويضها » . وقال الرجل : ولكنى لا أستطيع العيش معها . وأجابته توشتري ، لكنك لم تستطع العيش بدونها . وإدار ظهره للرجل وانشفل عنه . وقال الرجل ما الذى يجب عمله ؟ لانى لا أستطيع العيش لا معها ولا بدونها) .

زوجة من الأزهار

وهذه الاسطورة على الاقل فيما يتعلق بجوهسر وقائمتها لها مرادف فى القصص الشعبي (الكلتي) وفى قصة (مابينوجى ماث ابن ماشنوى) نجد كيف حدثت (أريان رود) مصر- ابنها الذى رفضت الاعتراف به وهو أنه لن يظفر أبدا بزوجة من الجنس الذى يسكن الأرض حاليا وكيف أعلن (جوديدون) أنه بالرغم من هذا سيطفر بزوجته (وذهب الى (ماث ابن ماثنوى) واشتكو له أفعال أريان رود وقال (ماث) حسنا سنحاول أنا وأنت باستخدامنا السحر أن نخلق له زوجة من الأزهار . ومن ثم أخذ أزهار الفار وأزهار البازلاء وأزهبار المراسى ، وصنع منها حسنا هي أجمل وأرق ما رآه انسان ولا يستطيع الشك أن يتطرق إلينا أن هذا الجزء من الاسطورة الغاية ما هو الا اسطورة بنه خليفة مثله فى ذلك مثل الاسطورة الهندية ، وأن المفكرين المتباعدين المتوازيين يشتميان للمرحلة الزمنية

والشبه القريب بين هذه القصة وقصة (كرونوس) قد اشير اليه فى مناسبات كثيرة ولكن أية قصة اغريقية تستحق دائما أن نردها « قبل بداية كل شيء أوجدت الأرض السماء » . وفيما بعد أصبحت السماء (مذكرا) زوجا للأرض وأنجبا أطفالا كثيرين . وأصبح بعض هؤلاء آلهة للعناصر المختلفة ، ومن ضمنهم (أوقيانوس وهبيرون أو الشمس) وكان أصغر الأولاد هو (كرونوس) ذا التفكير الملتوى والذي كان يكره أباه العظيم . وكان أطفال السماء والأرض يختلفون فى كهوف الأرض ، وكانت الأرض وأولادها كارهين لهذا . وأخيرا تأمروا جميعا ضد والدهم السماء واستعانوا بأهم فى مؤمراتها وأنتجت لهم الحديد وتوسلت لأولادها أن ينتقموا للمظالم التى حاقت بها . وانتابهم الخوف جميعا فيما عدا كرونوس الذى صمم على فصل والديه واستطاع أن يحقق غرضه بسلاحه الحديدى . وفرح كل الاخوة ما عدا « أوقيانوس » الذى ظل على ولائه لابيه ولكي نوضح قيمة قصة بداية الخليفة فى صورتها القادمة من الهند ، ولكنى لن أكتفى بإيرادها لجرد رقتها وطرافتها .

المرأة خليط من كل الأشياء

فى البداية عندما بدأ توشتري فى خلق المرأة وجد أنه استنفد كل ما لديه من مادة فى صنع (أو فى خلق) الرجل وأنه لم يعد لديه أى مواد صلبة . ولكي يتخلص من مشكلته وبعد تأمل عميق أخذ من القمر استمدارته وأخذ من الزواحف التوادعا ، وأخذ من النباتات المتسلقة قدرتها على التعلق ، وأخذ من الحشائش ارتعاشها ، وأخذ من الأنصان رقتها ، ومن الأزهار تفتحها ومن الأوراق خفتها ومن خرطوم القيل مرونته ومن الغزلان نظراتها ، ومن خلايا النحل ضحيجها ، ومن أشعة الشمس بهيجتها ، ومن المسحب دموعها ، ومن الرياح عدم ثباتها ، ومن الفرس جموحها ، ومن الطاووس خيلها ، ومن البيقاء رقة صدره ، ومن الحجر صلابته ، ومن العسل حللواته ، ومن النمر قسوته ، ومن النار بريقها الدافئ ، ومن الثلوج برودتها ، ومن الطيور صخبها ، ومن الحمام هذيله ، ومن الكركى نفاقه ، ومن الكلب وفاهه وخلف كل هذه الصفات معا ، وصنع المرأة وأعطائها للرجل . ولكن بعد أسبوع جاءه الرجل وقال له (يا الهى هذه المخلوقة التى أعطيتنى إياها تجعل

التي كان البشر يبحثون فيها لأنفسهم عن أسس
لتفكيريات أصل المرأة وعلاقتها بالرجل .

إن فريزر رغم كل دراساته العميقة في المجالات
الفكرية والأعمال المادية للبدايين يشك في امتلاك
الجنس البشري لقدرة منطقية سليمة . فهو يقول
أنه لو كان البشر يتميزون بالحكمة والمنطق لما كان
التاريخ سجلا طويلا من الجنون والأجرام . ولكننا
لا نستطيع الشك في قدرات الإنسان المنطقية ،

فقد كانت أقوى من الحقائق التي توصل إليها .
وقد طبق كل طاقة قدراته المنطقية بلا رحمة على
ملاحظته الدقيقة للظواهر وقد نتج الجنون والأجرام
عن تطبيق هذه القدرات الهائلة في مجال محدود
مثل هذا . بل إنني أظن أن الإنسان المتحضر يتحمل
مع الإنسان المتخلف اليوم ومع أسلافنا البدائيين
تبعة تطبيق منطق سليم للغاية على حقائق غير كافية
والخروج منها بفصول جديدة من الجنون والأجرام
وإذا ما كان التعريف الصحيح للأساطير هي أنها
« العلم البدائي » وهو ما جرأت على اقتراحه فمن
المهم أن نعرف كيف تحتل مكانها ضمن التراث
الفكري لأى شعب . والعلم البدائي ما هو إلا
العقائد البدائية وفي تعرضه لتفسير أصل الإنسان
والشمس والقمر والنجوم والأرض والأشجار
فقد قسرها على أنها من خلق قوة أكبر من البشر
أو على أى حال بواسطة قوة عظمى ذات مواهب
خاصة والقوة الملاحظة ، من الإنسان تنتمي لمملكة
الجهول . وبما أن المجهول هو المخيف فقد تساوى
من هذه الزاوية العلم البدائي مع العقيدة البدائية .

فقد جرت العادة على البحث في موضوعات معينة
على أساس من التقديس والرهبة . والقصة التي
وصل إليها تطور الأسطورة لم يتم نسجها لترضى
الذين يؤمنون بحقيقة الأسطورة ، وهي تتخذ
المظهر الشخصي لأن الأسلوب الشخصي كان هو
الأسلوب الوحيد الذي يستطيع الإنسان البدائي
أن يعبر به عن نفسه وهي لم تستقر إلا داخل إطار
التقاليد الموروثة لأن هذا الإرث كان الوسيلة
الوحيدة لضمان انتقالها عبر الأجيال وكانت تتميز
بالقداسة لأن الأفكار والعقائد ذات الطابع القدسي
كانت القوى الوحيدة التي يمكن أن تؤثر على الفكر
البدائي . وعندما أعيدت روايتها على مسامع
أجيال جديدة من الدارسين لم تكن مجرد رواية
لقصة وإنما كانت موضوعا عميق الأهمية . وفي
كل مكان حتى بين أكثر الشعوب بدائية نجد
أن أسرار الجماعة لا يعرف بها سوى نخبة مختارة
وهذا الأسرار ما هي إلا التقاليد المتطورة التي
أصبحت ذات طابع مقدس ويتم التعبير عنها
بواسطة الاحتفالات أو الطقوس أو الروايات .

وهكذا نجد أن التقاليد الأسطورية والدينية
للبروشن يعبر عنها برقصات وعندما يجهل الرجل
منهم أسطورة ما فانه يعبر عن جهله بقوله : « أنا
لا أرقص هذه الرقصة » بما يعنى أنه لا ينتمى
للمجموعة التي توارثت هذا الفصل المقدس بعينه .
والأشأنى لديهم أسطورة مثيرة للاهتمام بشأن
التكوين ويقال إنها أساس كل معتقداتهم الدينية .

ويبدو في أن هويت في فصل مهم عن
« المتعقدات وطرق الدفن » يفسر العقيدة البدائية
بطريقة سليمة . وأول ما يلاحظه هو العقيدة :
عقيدة أن « الأرض مسطحة وتعلوها قبة السماء
المتينة » وأن « هناك ماء يحيط بالأرض من جميع
الجهات » وأن الشمس امرأة وأن القمر كان رجلا
عاش فوق الأرض في الماضي وهكذا . وهو
يلاحظ بعد هذا الأسلوب الذي قسرت بها هذه
المعتقدات للشعب وطريقة تمسكه بها والأسطورة
الأساسية (التي يقول عنها هويت لـ « لسوء
الحظ إنها خرافة » التي يبدو منها بكل وضوح
أن الاسترالي يفسر الظواهر الطبيعية
بالأسلوب الوحيد الذي يعرفه أى عن طريق شخصيته
هو نفسه . وقد أورد سببسن وجيلن نفس
الأدلة وهما يصفان احتفالا دينيا تمارسه القبائل
الشمالية يرتبط بأسطورة الشمس وينتهي بإحمار
النشاب الذي تم تعميده « يُعرض عليهم الرموز
وليثم شرح كل شيء بالنسبة لهم » ويصف نفس
المرجع احتفالات التعميد الشائعة في القبائل العظيمة
بدقة بالغة وفيها يتم بالنسبة لنسبى « تعليقه

لأول مرة الشئون المقدسة بخصوص الإصنام
وبواسطة طقوس ترمز لحيوانات معينة أو بالأحرى
لهذه الحيوانات طاهريا ولكن في الحقيقة للأفراد

الذين هم تقمص مباشر لهذه الحيوانات يتم ادخال
التقاليد المتعلقة بالموضوع في عقل الصبي وهي
ذات أهمية عظمى بالنسبة لهذه الاقوام . وبمدها
يكون كل شيء يراه الصبي ويسمعه جديدا ومحاطا
بجو من الغموض . ويقول السير جورج جري
عن تقاليد الماوري التي قام بتجميعها أن القارئ
سيكون « في وضع المستمع لكاهن ونفى يشرح
له بأسلوبه الخاص وبطريقته الحماسية الميراث الفكري
الذين يؤمن به إيمانا عميقا ويبسط أمامه الاتجاهات
الدينية التي تقوم عليها عقيدة وآمال جنسه »
وإن « مدرسة الميتولوجيا والتاريخ » كما يسميها
جون وايت في كتابه « التاريخ القديم لماوري »
هي : واري - تورا أو المدرسة المقدسة التي كان
أولاد الكهنة الكبار يتعلمون فيها أساطيرنا الدينية
وتاريخنا » وأنها كانت تقع في مواجهة الشرق في

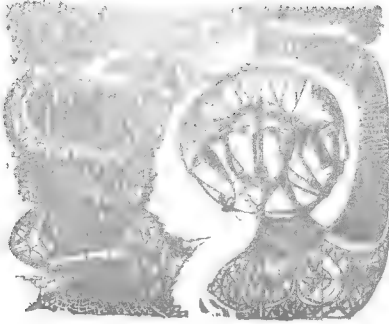
زمام أرض حورا المقدسة • وكان الكهنة يفتتحون المدرسة في الحريف وتستمر الدراسة من مطلع الشمس حتى منتصف الليل كل يوم لأربعة أو خمسة أشهر متتالية • وكان الكاهن الأعظم يجلس بجوار الباب • وكانت واجباته تقضى بأن يقوم بتلاوة جزء من التاريخ ثم يتلو الكهنة حسب مراتبهم • وفي الجانب الجنوبي كان يجلس أكبر الكهنة وأكثرهم علما • وكان واجبه الم الإشراف على الفاء الارث القديم بطريقة دقيقة وهنا نلاحظ أن المراجع الهندية الامريكية لقبائل الايروكو تحكى عن كيفية الفاء الزعيم للأساطير على الشعب في مكان دائري مفتوح وسط الأدغال حيث كان يوجد حجر كبير على شكل عجلة يخرج من تحتها صوت يروى قصة العالم القديم وكيف أصبح الناس الاولاء ما هم عليه الآن تتفق تماما مع كل ما سبق وكان الكاهن المستجد لدى هندو غيانا البريطانية يتلقى تعليمه عن تقاليد القبيلة كما أن ساحر قبيلة البورورو في البرازيل كان عليه أن يتعلم بعض الاغاني الكهنوتية ولفسة الطيور والوحوش والاشجار •

وانا لا أرغب في التوسع في هذا المجال لأن العثور على أدلة ليس بالعملية السهلة نظرا للأسلوب الناقص الذي اتبع في تجميعها وتقديمها للدارس • وسجلات التاريخ المحلي ليست مقسمة الى فصول تبعا لطريقة التفكير المحلية الاصلية واما طبقا للأسلوب الفكرى المتحضر وبسبب هذا فصلنا الاساطير والعقائد في فصول مختلفة كما لو كانت غير مرتبطة ببعضها • وتفصلنا الاساطير بعد تحليلها كما لو كانت مجرد تسليمة نابعة من الخيال الفردى بدلا من اعتبارها أفكارا جديرة للشعب في مجموعه عن عناصر الطبيعة التي اجتذبت انتباههم • وقد توصل المستر ج - أ - فارار لهذه النتيجة الصحيحة بأسلوب عملي ويبدو لي أن المستر جيفسون قد توصل لنفس النتيجة رغم بعض الخطوات غير السليمة الراجعة لعدم قدرته على التمييز بين الاسطورة والميثولوجيا وأن مثل هذه الأخطاء تؤدي لحسارة ضخمة لمبدن البحث العلمى • فهي تمنع من الوصول للنتائج التي كانت ستنبع من مراحل علمية سليمة في التطبيق كما أنها تخفي المعاني العميقة التي تنبع من كون آمال الانسان تزيد عادة بكثير عن النتائج العملية المترتبة على الممارسة الفعلية • فالشعر والفلسفة والصلوات والعبادة كلها

لا تصل للمثالية (المرجوة) ، وقد يثور بعدها السؤال : هل ما حققه الانسان - بالفعل - حضاريا عندما تقارنه بما حققه الانسان البدائي يوفر لنا أى أساس لتقدير الفارق بين ما حققه الانسان وآماله في أي عصر • ولو أن الانسان لم يقطع في كل هذه الابداد الفكرية في أى زمن، أو أى مرحلة زمنية محددة لأمكن مع هذا استخدام الفسارق بين ما حققته الحضارة والمثالية كمقياس يحدد ما تحقق في الواقع والمثاليات المرجوة بشرط توفر المراجع العلمية اللازمة لهذا الغرض • ولو وضع علماء الفولكلور هذا في اعتبارهم كلما طلب منهم بحث الأساطير فانه سيوفر عليهم البحث في اتجاهات لا يمكن أن تؤدي للتقدم في أبحاث التاريخ البشرى •

والأسطورة البدائية لا تشتمل على كل ما يقع بالفعل تحت تعريف « الأسطورة » • ويجب أن ندخل ضمن ما يقع تحت هذا التعريف الأسطورة التي تكونت لتفسير أحد الطقوس أو الاحتفالات والتي نشأت في أزمئة سحيقة واستمرت للملازمة لدين معين أو عقيدة بعينها ولكن معناها والغرض Pausanias (هو) المصدر الرئيسى منها قد طواه النسيان في غمار التطور الحضارى لمثل هذه الأساطير وقد بحث لانج أكثر من أى من الدارسين التطور وشرحه •

كما تشتمل هذه الطبقة الثانوية من الاساطير كل ما بنيت عليه النظم الميثولوجية الكبرى • فالميثولوجيا الهندوكية رغم كل المحاولات التي بذلت لوضعها في مقام الفكر البدائي الخلاق لا تصل الا لهذا الموقع الثانوى على أيدي أفضل شراحها • والديانة الفيدية قبلية في أسلوبها وموقعها في المرحلة السابقة للميثولوجيا • أما « الرامايانا » و « المهابهاراتا » فعلي النقيض من ذلك نجد « أنه يتضح فيها مظاهر لا تقبل الجدل للخروج عن العبادة البدائية لألهة الفيدا وأيضا عن أصل أو أسس تدبير الاساطير التي تكون الكتلة الكبرى للديانة الميثولوجية للهندوس » • وعلى هذا الأساس يمكن تمييز المرحلتين : ما قبل الميثولوجية والميثولوجية وفصلهما عن الأدب التقليدى الذي ينبع من العصرين وهذا أمر هام في تقسيم المراحل المختلفة للارث التقليدى • وبمجرد أنه تسلم بأن ديانة الميثولوجيا يمكن تتبعها في جزء معين من الناس الذين سبق افتراض أنهم توصلوا لنظام ميثولوجى



كثيرا ما نجدها في الدراسات العلمية للعقائد القديمة - وهذا هو الموقف بالضبط وكل الذي تقلصت به بفرض ترتيب تقسيم أنواع التقاليد المختلفة يتفق مع هذا وكل الذي أرمي لاثباته وكل الذي يمكن اثباته بالفعل من اعتباراتنا الناجمة عن تقييم الموقف الذي تحتله الأسطورة هو : أن الأسطورة تكون قسما من الحياة الجديدة للشعوب . وهي ملك للرجال والنساء وربما امتلك الرجال وحدهم بعضها والنساء وحدهن البعض الآخر ولكنها أساسا تتبع حياة الشعوب .

وأنا لا أظن أن هارتلاند نفسه في دراسته الخاصة للموضوع قد فهم هذا تماما . فهو يبدأ من مرحلة أكثر تأخرا في تاريخ التقاليد وهي مرحلة القصص عندما تحولت الأساطير إلى قصص شعبية . وهو يعتبر هذه المرحلة أولى الفترات بدلا من اعتبارها مرحلة متوسطة للتطور الأسطوري . وفي هذه المرحلة وقعت أحداث دفعت بالأسطورة من مكانها في مركز حياة البشر إلى مرتبة أقل : مثل مؤثرات دينية جديدة أو حضارة جديدة أو مواطن جديدة أو أي واحد من المؤثرات العديدة أو أي مركب منها مجموعة أثرت في الشعوب ودفعت بها في تيار التطور والتقدم .

موحد من مصدر واحد فإن الأبحاث في المستقبل ستتردد في اعتبار التقاليد الكلتية والنيوتونية والاسكندنافية - كما فعل كوهن وماكس ميولر ومدرستهما - بقايا ميثولوجية قديمة بدلا من اعتبارها قد توصلت إلى تكوين نظام ميثولوجي مركب . فالتقاليد الميثولوجية مرحلة متأخرة وليست نقطة الانطلاق أو البداية وهذا الأمر لم تنبه إليه مراجع عديدة وقد عثرت على بعض النتائج المثيرة للأسف .

وهنا نقول إن الذين يدرسون مبادئ العلم بالإضافة إلى تفاصيله لا يتجاهلونه . وبذا نجد التفسير الممتاز لروبرتسون - سميت : د لم تكن الميثولوجيا جزءا أساسيا من الدين القديم لأنها لم تتميز بالقداسة ولم يكن لديها أي نفوذ قوى

على العابدين والاعتقاد في مجموعة معينة من الأساطير لم يكن إجباريا كجزء من الدين الحقيقي كما لم يكن الاعتقاد فيها يميز الإنسان من الناحية الدينية أو يحصل بها على رضى الآلهة . ولكن الإيجار أو الحصول على الرضى الإلهي كان ينحصر في التنفيذ الدقيق لأعمال معينة ذات طابع قدسي تحدها التقاليد الدينية . ونخرج منها بأن الميثولوجيا لا يجب أن تحتل المركز البارز الذي

وبهذا التسلسل نتوصل للقصة الشعبية •
فاقتصة الشعبية مرحلة تلي الاسطورة من الناحية الزمنية • أي أنها الاسطورة البدائية بعكس أن تفرجت عن مكانتها البدائية ، وقد أصبحت جزءاً من حياة الشعوب مستقلة عن مظهرها القديم وعن غرضها الأصلي وذات معنى مختلف • والواقع الأسطوري أو التاريخي قد أصبح غامضاً أو نزل عن مكانته في تاريخ حياة الشعب • ولكن الاسطورة تستمر خلال حنين الشعوب لتقاليد حياتها في العصور الغابرة • فهم يحبون رواية القصة التي كان اسلافهم يقدمونها كاسطورة حتى بعد أن فقدت أقدم وأهم معانيها • • وتكونها الفني الجديد التابع من السنن التي عاشتها والذي تكون عن مجهود عقلي متسلسل زمناً مع اضافة حواش كثيرة لها عبر الاجيال قد ساعدتها على الاستمرار • وبذا تطورت الى قصص الجان أو قصص الأطفال • وهي تروى للكبار ولكن ليست كمقيدة وإنما كمقيدة كانت محوراً للايمان في الماضي ؟ كما أنها تحكي للأطفال وليس للرجال ، ولحيى القصص العاطفية وليس للمتعبدين للغييب وروايتها من الامهات والمرضعات وليس الفلاسفة أو الكاهنات ، ومكانها في المجتمعات العائلية المنزلية أو في الحضانة وليس تحت ستار القداسة ويصور الدكتور ويرفرز تأثير الظروف المتغيرة على مكانة الميراث الاسطوري تصويراً رائعا في كتابته عن شعب التودا • فهذه القبيلة على حد قوله : « يحتاجها نسيان سريع لقصصهم الشعبية وخرافات ألهمتهم (إلى اساطيرهم) بينما نلاحظ أن مراسم احتفالاتهم ثابتة الى حد كبير ويبدو أنها ستحتفظ بطقوسها لفترة ما » • وقد أزعج الدكتور ويرفرز هذا الى اثر التعامل مع شعوب أخرى • وهذه المعاملات لم يكن لها أي نتائج تبشيرية ولذا فأنها لم تؤثر في طقوسهم الدينية واحتفالاتهم وإنما اتضح أثرها الى حد كبير في مظهر تضاؤل اهتمامهم بقصص الماضي وبعبارة أخرى ومن واقع التعاريف التي سبق لي اقتراحها فإن الاساطير البدائية لتتودا قد انتقلت قطعا الى مكانة ثانوية قصة شعبية بل ولم تصبح مكانتها على شيء من القوة وأصبح الدين مجرد طقوس ورموز • والاسطورة المتزحزحة عن مكانتها تحتفظ بكيانها أحيانا بطريقة خاصة ولأسباب دينية في اطارها القديم كمقيدة أو كجزء من الميراث التقليدي الذي ينتمي لاماكن مقدسة ترتبط بقيم مقدسة وهذا هو ما حدث لاسطورة بدائية

الخليقة العبرية كما انه حدث لبعض الاساطير المقدسة الهندوكية وربما حدث لبعض الاساطير المقدسة الاغريقية • وفي هذا اطار ربما أصبحت الاسطورة مكتوبة وعندما يحدث هذا فإن كل القداسة المميزة للتقاليد تنتقل للوثيقة المكتوبة •

وبذا نجد أن بوزانياس يقول لنا عن معبد ديميتير الواقع في أركاديا أنه كانت تعقد فيه كل عامين احتفالات لما كانوا يسمونه « الماسي العظمى » وأنهم كانوا يخرجون كتابات معينة تحمل صيغة النصوص وعندما تتم قراءتها على النخبة المختارة تعود الى موضعها في نفس الليلة • • وفي الهند نجد بعض الحالات التي يتم فيها احتجاز اراض لرواية القصص في احتفالات الآلهة ديفي • أما حكايات روما المكونة من افراد يمتازون بداريتهم بالمراث الديني والكلفة بالحفاظ على القواعد التقليدية الخاصة بالطقوس الدينية العامة والتي يجب لتنفيذها التمتع بقدر معين من العلم وتجعل الدولة ملزمة للحفاظ على مصالحها على ضمان وصول هذا العلم بطريقة آمنة وكل هذا وصفه موسين •

والآن انتقل للنوع الثالث من أقسام الارث التقليدي وهو الخرافة وهذه لا ينبتى الاطالة فيها فقد سبق أن أبرزنا مضموناتها بملحظاتها عن التاريخ والفن الشعبي وعن طبيعتها التي تجعلها تنتمي بالفعل للتاريخ • وفي بحثنا للخرافة يجب أن نبدأ بتحديد هل صفاتها تاريخية في صفاتها غريبة عن التاريخ • ولو أنها تاريخية في صفاتها فيجب علينا بعد هذا أن نستخرج الاجزاء من الميراث التقليدي التي يمكن أن تتأكد من مشابقتها لتقاليد أخرى أو من واقع مضمونها لأنها لا تنتمي للبطل التاريخي أو لصغر هذا البطل • أما اذا كانت غريبة عن التاريخ فيجب تحليل التفاصيل لمعرفة عناصر الثقافة التي تتضمنها • وفي الحائين ستخدم التقاليد غرضا وهذا الغرض يجب الوصول اليه • **فالتقاليد لا تربط نفسها بشخصية تاريخية دون سبب • ولا بد أن تكون هناك ضرورة** وفي حالة هيروارد فقد كانت الضرورة نابعة من وجود ثغرة ضخمة في تاريخ بطل قومي • والتقاليد لا تحتفظ بتفاصيل الثقافة البدائية التاريخية دون سبب وفي الامثلة السابق ايرادها أوضحنا أن هذا السبب يرجع للرابطة القوية بين الفلاح غير المثقف في يومنا وماضي اسلافه غير المثقفين • وبالطبع

القديمة ولكنه يستمع خرافات ترتبط بأماكن بأسلوب غريب يجعل المكان يبدو كما لو كان يتمتع بشخصية ذاتية وحياة مليئة بالاحداث والخرائب . وهو لا يعرف شيئا عن العرافة والغيلان ولكنه يحب الخرافات التي تروي قصص الابطال الذين يقابلون هذه المخلوقات ويقهرونها . والتاريخ العلمي لا يعنى شيئا بالنسبة له ولكن التاريخ الوارد في الخرافات حقيقى بالنسبة له وهو يستخدم تكرارا في تفسير احداث بعيدة عنه زمتيا بقوة الظروف وبذا يسيطر على عقل الشعب وينجح في الحلول محل التاريخ الفعل . وان تجميع هذه الخرافات وتحليلها بواسطة اخصائيين قديرين لهو مساهمة فعالة في تقدم التاريخ . فستكون بمثابة منار مضيء وسط التاريخ القومى المحفوظ في خرافات .



وأظن اننى لن أجد معارضة في أنه في محاولة تحديد تعاريف الانواع المختلفة من الميراث التقليدى وفي تصويرها من واقع سجل حياة الانسان في بقاع مختلفة من العالم فانه استحال على أن اتعمق في بعض النقاط البارزة في المشكلة الموضوعية أمامنا . وعلى وجه الخصوص فأنى لم اتمرض للموضوع الشائع : (انتشار القصة الشعبية) . وأنا لا أعتقد في وجود أسلوب عام للانتشار أو أسلوب مكيف لتفسير كل التشابهات بين كل البلاد تقريبا . وأظن أن الانتشار يحتل مكانة صغيرة جدا من المشكلة وأنه لا يظهر الا في مرحلة متأخرة في التاريخ . وهو موضوع واسع الأطراف وقد حددت ردى بالفصل على نظرية الانتشار في التعاريف والتقسيمات التي جرؤت على اقتراحها . وربما اعتبر البعض أن هناك حقائق أخرى في ظروف الاسطورة والقصة الشعبية والخرافة لا تؤكد الإطار العام الذي حددته للأقسام الثلاثة من الميراث التقليدى والذي طبقت عليه هذه التصيرات ، وهنا طبعاً اتجاهات جانبية كثيرة في مثل هذا الموضوع الكبير . ولست بصدد تأكيد أن وجهة النظر التي شرحتها يمكن تطبيقها في كل الأماكن أو على كل مرحلة من تاريخ الميراث التقليدى ولكنى أحت على أنها الطريقة الوحيدة للوصول الى المكانة التي تحتلها التقاليد في المراكز الكبرى للحياة التقليدية وأنها على أى حال تكون أساساً نظرياً يمكن أن تعتمد عليه الأبحاث مستقبلاً .

ترجمة « د . أحمد موسى »

فانه نسي كل شيء عن الحياة القبلية وما ينتج عنها ولكنه سيحتفظ بخرافات نبعث من المعيشة القبلية .

وبالطبع فانه فقد شعوره واقتناعه بالفكرة القائلة بأن الرجل أو المرأة غير المنتمين لقبيلته هم أعداء له ويجب أن يخافهم أو يهجم عليهم ولكنه سيروى باغتباط خرافات عن احداث تنبع من حالة عداء دائم بين اسلاف اقوام مترابطين حالياً . وهو لن يفهم العلاقة الشخصية في العصور



سور العنتيل

وبمرور الزمن ازداد النصل طولاً ، وتحول الخنجر إلى سيف ، وحينئذ قصر استعماله على الرجال ذوي المولد الملكي أو النبلاء . وعندما بدأ استخدام الحديد صارت السيوف الجديدة - ببساطة - نسخاً من السيوف الجديدة البرونزية . وهكذا فقد أصبح لدى النبلاء الكلتيين سلاح من الواضح أنه مشتق من الخنجر المصري . وقد انتقلت سيوف الكلتيين والرومان إلى التيتون ، وكانت السيوف التيتونية المبكرة لا يقلدها سوى الرجال ذوي المولد النبيل . وهكذا يظهر أن هناك استمراراً تاماً يتسلسل من «كريت» إلى العصر الحاضر يتضح منه أن تقلد السيوف - مع توسعات معينة طفيفة ، كما كان في العصور الوسطى ، وفي حالة الفرسان - كان دائماً وبصفة أساسية امتيازاً لقوى المحتد النبيل .

تبدأ قصة « السيف » في مصر بالخنجر المثلث والذي كان يصنع في بادئ الأمر من الصوان ، ثم أصبح بعد ذلك يصنع من النحاس . وكان استخدام هذه الأسلحة في مصر - منذ أقدم زمن يمكن ذكره مقصوراً في العادة على الطبقة الحاكمة .

أما في أوروبا ، فإن أقدم الأسلحة التي يمكن معرفتها هي الخناجر المصنوعة من البرونز والتي جاءت مع العصر البرونزي ، في الوقت الذي يحتمل فيه أن « أبناء الشمس » كانوا يتنقلون في البحر المتوسط .

وكما يقرر أحد دعاة نظرية استمرار الأسرات فإن هذه الخناجر البرونزية تشبه تمام التشبه تلك الخناجر التي صنعها المصريون في أزمنة سابقة .



وهناك أيضا السيف ذو الحافة المثلثة، وكان سلاح رجال «السادان» الذين أصبحوا فيما بعد حرس وميسس الثاني .
ومنها أيضا السيوف الطويلة التي نجد وصفا لها في المعركة التي جرت بين وميسس الثالث والليبيين . وحين استسلم الليبيون « كانوا يرفعون سيوفهم الطويلة عموديا ، فيبدو السيف كما لو كان شجرة » .

كذلك فائنا نعرف صورة موجزة لسيوف الحثيين - الذين ظهرُوا على مسرح التاريخ في أواخر القرن التاسع عشر قبل الميلاد - وكانت سيوفا قصيرة ، وللسيف مقبض هلالى الشكل مقوس النصل قليلا ، وله غمد طرفه شديد التقوس .

ومنذ زمن بعيد ، يرجع الى اخريات عهد الرومان ، والسيف الطويل ذو الحدين هو سلاح

وطوال التاريخ الاوروبى كله كان الضابط الذى يتقلد سيفا يعتبر انه قد دخل فى نوع من العلاقة مع الملك ، بمعنى انه قد سمح له بالانضمام الى طبقة حامل السيوف .

لقد كان السيف دائما علامة طبقية، وفي الماضى - كما اشرنا - كان مقصورا على النبلاء .

هناك أنواع مختلفة من السيوف نجد اشارات اليها منذ أقدم العصور ، ومنها السيوف التي كانت على هيئة المنجل ، والتي يرى بعض الدارسين انها من أصل آسيوى قديم ، وكان كل ملوك « جيبيل » فى الدولة المتوسطة يصنعون نماذج فخمة لهذا السيف فى مقابرهم ، وقد قدم محاربون سوريون سيفا من هذا النوع لكبير كهنة آمون ، وقد جمع تشمس الثالث السيوف المقدسة من سوريا ، وقد أصبح هذا السيف سلاحا شخصيا للملك وتابعه الجميع فى استعماله

السيف وخواصه السحرية

أشرنا آنفاً إلى السيوف التي كان العرب يعتقدون أنها من عمل الجن ، ونحن كثيراً ما نجد في الأساطير والملاحم الشعبية ، إشارات إلى سيوف سحرية أو ذات خواص عجيبة مثل سيف « سام بن نوح » الذي يحمي حامله من القتل ، وسيف « آصف بن برخيا » ، وكلاهما كان مرصوداً من أجل « سيف بن ذي يزن » . ومن هذا القبيل في الأساطير اليونانية السيف السحري الذي كان يملكه « بيليوس » peleus والد « أخيل » وقاهر أطلافتا ، والذي سلبه منه « آكاسيو » أثناء نومه ، وأخيراً أعاده إليه الملك شيرون .

وكذلك السيف الخارق الذي استخدم في قتل الثنين في ملحمة « بيولوف » Beowulf وغير ذلك كثير .

وقد أشار « فيروز » في كتابه « الفصن الذهبي » إلى ذلك الفلاح الذي يعيش في غابات كمبوديا والمسمى بملك النار والذي لا ينازع في قدراته الخارقة وهو يمارس سلطاته في الزيجات والاحتفالات والقرابين التي تقدم من أجل اليان أو الروح .

وتحدث عن سبب قصر هذا الجلال الملكي على أسرة هذا الملك إذ أنها تمتلك طلاسماً معينة شهيرة منها سيف ينطوي على روح تحرسه دائماً وتصنع به المعجزات ، ويقال إنها روح عبد سال دمه على نصل السيف أثناء صنعه .

وعندما يجذب ملك النار هذا سيفه السحري من غمده بوضات قلائل فإن الشمس تحتجب ، ويسقط الناس والوحوش في نوم عميق ، ما إذا حدث واستل هذا السيف خارج قرابه فلاعتقد السائد أن في هذا ستكون نهاية العالم . وتقدم القرابين من الجاموس والخنازير والدجاج والبط لهذا السيف المتوهج طلباً للمطر . وهو يحفظ ملفوفاً في القطن والحبر .

وأحياناً يستخدم السيف عند بعض الجماعات البدائية كوسيلة لإبعاد الأمراض - التي تأتي بسبب الشيطان - عندما تفشل وسائل الشفاء الأخرى .

فتعتمد بعض هذه الجماعات عندما يعرض شخص مرضاً خطيراً ، وتخفق وسائل العلاج الأخرى إلى ممارسة التعاويذ التي يقوم بها ساحر القبيلة لطرد الشيطان ، وعندما يخفق ذلك أيضاً تجري عملية مطاردة للشياطين بعد إغلاق جميع النوافذ والأبواب ماعدا كوة واحدة في

الأمر: والمغامرين في شمال غرب أوروبا . وكان يعتبر أعز شيء يمتلكه المحارب . فقد كان يتقلده الملوك والقسادة ، ويمتحنونه لأتباعهم نظير بلائهم في المعارك الحربية ، وبالتالي فقد أصبح السيف رمزاً عاطفياً قوياً في الأدب ، لأنه يمثل عهد الولاء بين المحارب وسيد .

السيف عند العرب

والعرب من أكثر الأمم حفاوة بالسيف وعراقة في استخدامه يدل على ذلك هذه الكثرة الوافرة المتصلة بأسماء السيوف ونعوتها من حيث مضائها وكنيتها ولعانها واهترائها ، وكذلك نعوتها من قبل صقلها وطبيعتها وعرضها ولعلها وانقضائها وانحداها وامتهانها وتجربتها ، واستعمالات السيف المتنوعة . فالعرب كما قالوا : « كانت تطعن به كالرمح ، وتضرب به كالعمود ، وتقطع به كالسكين ، وتجعله سوطاً ومقرعة ، وتتخذة جملاً في الماء ، وسراجاً في الظلمة ، وأنيساً في الوحدة ، وجليساً في الخلاء ، وضجيجاً للناثم ، ورفيقاً للسائر » .

وقد اهتموا بأنواع مختلفة من السيوف عرفوا خصائصها بالتجربة منها : السيف العريض الذي سموه الصفحية ، وكانوا يمتدحونه ، والمفقر ، وهو الذي فيه حروز مطمئنة عن متنته فهو مشطب ، وبذلك سمي سيف النبي (ص) ، وسيف علي ابن أبي طالب (رض) . ومنها السيف ذو الحدة الواحدة ، وقيل أن « ذا الفقار » ما كان له حدة من جانب ، وجانبه الآخر جاف لا يقطع ، وبذلك عرف سيف عمر بن محمد يكره باسم الصمصامة . ومنها السيف القصص ، الذي روى صاحب « حلية الفرسان » عن عتبة بن عبد السلمي أن الرسول (ص) أعطاه سيفاً قصيراً وقال له : إن لم تستطع أن تضرب به فاطن بن طعنا .

لكذلك عني العرب بالفروق الدقيقة المتصلة بصناعة السيوف ، ويميزوها بصفتاتها ، فالسيف الذي شفرته حديد ذكر ومتنته آنيث سموه « المذكر » ، والسيف المشحوذ المهند ، والهذواني ، وهو المنسوب إلى حديد بلاد الهند ، والمشرقي المنسوب إلى المشارف ، والخلي المصنوع بالخير . والمناوور والأفرنجي الذي زعموا أنها من عمل الجن ، ومن صفات « الأفرنجي » أنه مذكر ، وهو أبقي على الضرب في البلد كما قالوا ، فإن الهندي قد يتكرر في أبله ، وهو للحد أجود . وقصصوا بذكرة السيف حدثه .



السيف ، ويناوش الرجال بسيفهم مع قرع الأجراس ودمدمة الطبول ، وتقرع الشياطين في اعتقادهم ، من هذا الهجوم ، وتجري نفس الممارسات في حالات الولاء ،

فتنقذ الطبول والأجراس وتطوح السيفوف لقرع الشياطين من القرية . وأحيانا يفضل البدائيون الهرب من شيطان المرض - بدلا من مطاردته - مع محاولة منعه من اقتفاء آثارهم . وقد تصادف أن بعض الصينيين كانوا يزورون رانجون (بورما) فهاجمتهم الكوليرا ، فاختلوا يفسدون ويروحون بسيفوف مسلوطة ليفزعوا الشيطان حتى يفر ، وقضوا ليلتهم مختبئين تحت الأشجار حتى لا يثرع عليهم .

« السيف في شعائر الزواج »

- في إحدى القصائد اللاتينية التي كتبها راهب الماني حوالي ١٠٢٣م نجد وصفا لاستخدام السيف في شعائر الزواج في العصر الوسيط ، فقد كان خاتم الزواج يقدم للعروس على مقبض سيف ، وقد تضمنت القصيدة تفسيراً لهذه الممارسة بأنها تعني تهديدا للعروس من الخيانة ، على أن الدارسين رأوا أنها تتضمن معنى أبعد من ذلك ، إذ أن اجتماع السيف والغلام إنما هو تأكيد لقدسية المعاهدة التي تربط بين الزوجين ، وبيناً لطبيعة توثيق العهد الذي ارتبطا به معا ، وعلى ذلك فإن السيف تهديد لأي منهما إذا ما نكث العهد ، كما ردوا استخدام مقبض السيف عند حلف اليمين إلى أصل وثني ، فهو متصل بحلف يمين الولاء للسيد الأكبر مع وضع إحدى اليدين على مقبض سيفه . غير أن وجود سيف في الزواج قد تكون له دلالة إضافية تنضج من أن العريس في العادة كان يتناول « الغلام » قبل وضعه على السيف ويحكه في شيء وصف بأنه يشبه الهرم . مما قد يستتج منه أن هذا الشيء مرتبط بالعائلة ارتباطاً خاصاً كان يكون جزءاً من حجر مقبرة أحد الأسلاف . وأن فإن السيف قد يقصد به إيجاد الاتصال بقدرسية الأرض والأسرة التي ينتمي إليها العريس .

ومن الممارسات المتصلة بالسيف في شعائر الزواج عادة مد السيف عبر المدخل للحيولة دون دخول العروس بيت زوجها ، وهي عادة كانت جارية بين بعض القبائل التيوتونية . وكان هذا السيف يسمى « سيف الزواج » ربما لأهميته الكبيرة ، وتتمنى هذه الممارسة تذكير الزوجة بمقوبة عدم الإخلاص .

وهناك إشارة إلى ممارسة أخرى في «مجموعة القوانين القديمة» لجرم ، وهي أن يسير شاب يحمل سيفاً مسلحاً أمام العروس ، والتفسير المحتمل لذلك هو أن السيف عبارة عن رمز جنسي يشير بالخصوصية لكي يكون الزواج شعيراً ، ومما يدل على أهمية السيف في هذه الشعائر أنه كان يفرز في شجرة أو عمود أثناء القيام بشعائر الزواج قديماً في اسكندنافيا ، وما تزال - حتى الوقت الحاضر - عادة اغماض العريس لسيفه في السقف في النرويج ، بفرض اختيار خط الزواج بمدى عمق الأثر الذي يتركه السيف هناك أيضاً هذه الحرب التمثيلية التي تجري بين أسرتي الزوجين عند بعض الشعوب ، والتي تستخدم فيها المعى وما شاكلها ، وأيضاً الرقعة العروس في حفلة زفافها مظهر من مظاهر القتال كان تلقى في فناء التبت راقعة فوق رأسها سيفاً أو جريدة خضراء تمثل السيف ، وهذا مما يمكن تفسيره في ضوء ما سبق ، أو قد يكون بقية من الآثار التي تركتها . طريقة السبي - إحدى طرق الزواج القديمة - في شعائر الزواج كما يرى بعض الباحثين .

ومن العادات المرتبطة بالسيف أيضاً تقديمه كهدية في الزواج ، والنزاع العروس بالحرص عليه وأن تورثه الأجيال المقبلة . وأخيراً فهناك وقصات السيف في هذه المناسبة . ونجد في « نشيد الانشاد » مقطعاً تنغني به « شولاميت » العروس وهي ترقص بالسيف ، وهي تردد في نهايته :

ماذا تريدون من « شولاميت » أن ترقص رقصة السيف ؟
وربما كان الغرض من رقصة السيف عند الزواج شأنها شأن بعض رقصات الطقوس لاجتماع الأرواح الشريرة .

سيف الأسرة

لقد ظهر لنا ارتباط السيف بالأسرة في بعض ممارسات الزواج ، ونحن إذا ما اعتبرنا أن السيف في هذه الشعائر يمثل شيئاً أكثر من أداة خلف اليمين أو رمز للخصب ، فإنه يبدو ارتباطه باستمرار بقائه الملائكة كذلك .

ففي الملاحم الشعبية القديمة نجد مثلاً للسيف الذي يفرز في شجرة خلال هذه المناسبة ، ففي ملحمة « فولسبنج » Volung « نطالع وصفا لما جرى أثناء شعائر الزواج ، حين دخل « أودن » إلى قاعة الاحتفالات ، وغرز في جلد الشجرة سيفاً غاص فيها حتى المقبض ،

ووعد بأن هذا السيف الثمين سوف يكون هدية لمن يستطيع جذبة وقد حاول ذلك جميع الحاضرين دون جدوى ، ما عدا سيجيموند شقيق العروس ، وحجرت بسيف هذا السيف احداث دامية .

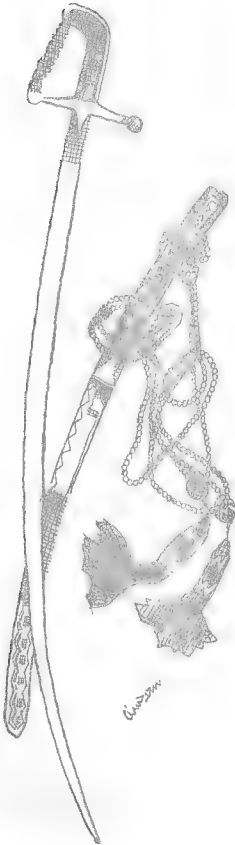
والذي يعيننا هنا هو ان ارتباط السيف بالشجرة مثال لما كان يسميه النوراسيون « بالشجرة العارسة » ، والتي كانت توجد عادة بجوار كثير من البيوت في السويد والدانمرلك ، وفي داخل البيوت في الجزر البريطانية ، وقد تكون جزءا من البيت نفسه كما نجد في الأوديسة (الكتاب الثالث والعشرين) ، اذ قيل ان سريو زفاف « اوديسيوس » ، و « بينلوب » قد صنع من شجرة زيتون ضخمة كانت قد غرست في اساس المنزل نفسه .

وهذه الشجرة العارسة كانت تربط بحفل الأسرة ويمولد الأطفال ، فقد كان نساء العائلة يبتهان الى جذعها ويختصن عند الوضع . وكان الاعتقاد السائد بأنه عشيما تدعى « الشجرة العارسة » فان العائلة سوف تنقرض .

والعلاقة التي تربط الناس ببعض الاشجار علاقة قديمة ، فان الاشجار والنباتات في المراحل المبكرة من الحضارة هي غالبا اهم الاشياء التي ينظر اليها يخوف وتوقير ، كما يعزى اليها الشمس والادراك ، ويختص بعض انواعها بصفات خارقة او سحرية ، مثال ذلك العلاقة التي تربط الناس بالنخلة في معتقداتنا الشعبية، ومثاله انفسا معتقدات العرب في الجاهلية بالنسبة لشجرة « الرتم » التي كان العربي يجعلها رفيقا وحارسا على زوجته اثناء غيابه ، بان يشد قصصه منها الى الآخر حتى اذا ما عاد من سفره ووجدتها مخلولين استلذ بها على خيانتها له

توارث السيوف

ومما يتصل بارتباط السيف بالأسرة هذه الأمثلة العديدة التي تضمنها الشعر الملحني عن سيوف توارثتها أجيال عدة من إحدى الأسر ، كما نجد في ملحمة « بيولف » فقد أهداه ملك الدانمرلك « هروتجار » سيفا مرصعا بالجواهر ونفائس أخرى مقابل خدماته له . وقد أهداها « بيولف » بدوره الى ملك بلاده ، فأعطاه بدلا منها سيفا آخر من موروثات الأسرة كان يملكه جد « بيولف » . وفي معركة « بيولف » الشهيرة مع الثنين نجد وصفا شائقا لسيفه البتار



رمزان ملكيان قديمان . وهذه السيوف النفيسة المتوارثة تنصف في المادة بصفات اضافية واحيانا خارقة كما أوضحنا .

السيوف والحق الالهي في الحكم

في ملحمة « فولسنج » التي اشرنا اليها ، اهتم الدارسون بدلالة السيوف الذي يستطيع رجل واحد فقط ان ينزعه كعلامة على الحق في الحكم ، و برهان على الملك صاحب الحق الالهي ، كما نجد ذلك في امثلة كثيرة مثل « سيف بن ذي يزن » وقصة « ثيئوس » السابقة . وحكاية الملك آرثر الشهيرة ، الذي استطاع ان يجذب السيوف من الحجر .

فقد حدث بعد نشوب الخلاف حول الحكم بين فرسان ملك البريتون بعد موته ان اجتمع النبلاء والفرسان في كنيسة « الابي » ببلدن استجابة للنصيحة التي تلقاها كبير الاساقفة من العراف الشهير « مرلين » Merlin .

وقد تلفت الحاضرون فجأة فراوا حجرا ضخما مربعا من الرخام في فناء الكنيسة عليه سندان غرز فيه سيف لامع ، وحول السندان حروف ذهبية تقول ان الذي يجذب السيوف هو الملك الشرعي لبريطانيا كلها .

وقد عجز الجميع عن جذب السيوف ماعدا « آرثر » وكان في نحو السادسة عشرة من عمره ، وبذلك تأكد حقه الشرعي في اعتلاء العرش .

ومهما يكن من امر فإن انتزاع السيوف من الصخرة يمسو انه كان بشكل جانبا من طقوس التنوير في العصر البرونزي .

السيوف والمقبرة

كثيرا ما نجد في الملاحم الشعبية ان السيوف يلعب دور الربط بين البيت في قبره وبين الطفل الوليد . ولقد كان من عادات « الفايكنج » الذين استقروا على نهر الفولجا في القرن العاشر - وقد تحدث عنهم ابن فضلان في رسالته المعروفة - كان من عاداتهم اهداء سيف الى الطفل الحديث الولادة قائلين : سيكون لك كل ما تستطيع ان تكسبه بسيفك .

وتترد كثيرا في آداب الشعوب الشمالية القديمة فكرة انتزاع سيف من مقبرة الأسرة واهدائه الى طفل مولود ياخذ اسم البيت ، واحيانا الى شاب يشبه جداته بهذا الشرف .

الموروث والذي صنعتها الجبابرة ، وكان هذا السيوف يسمى « نجلنج » Negleng والذي ثم يعذله في معركة ، وقد كان من الضخامة بحيث يتعذر على الرجل العادي استخدامه في النزال . وكذلك تحدثنا للملحمة عن سيف صديقه وقريبه « ويجلاف » الموروث ايضا والذي قضى به على التنين .

ومثل هذه الدلالة عن توارث السيوف نجدها في ملحمة « سيف بن ذي يزن » ، الذي سموغ نعود الى الحديث عنه ، ونجدها كذلك في قصة عروة بن الزبير مع عبد الملك بن مروان حين سألته ان يرد عليه سيف اخيه « عبد الله بن الزبير » فأخرجها اليه في جملة أسيايف منتزعه ، فأخذه عروة من بينها ، فقال له عبد الملك : بم عرفته بين هذه الأسيايف ؟ قال : يقول النابغة : ولا عيب فيهم غير ان سيوفهم

يبن فلول من قراع الكتاب
تورن من ازمان يوم حليمة
الى اليوم

هذا ومن السيوف المصرية التي ظلت تتوارث زمنا طويلا سيف عمرو بن معد يكرب السمي بالصمصامة والذي ظل يتوارث حتى صار الى موسى الهادي .

ومن السيوف المتوارثة هذا السيوف المجري الذي كان ملكا لأسرة كاموئي ، وقد صنعه حداد عاش فيما بين سنة ١٥٦٠ - ١٦١٠ ، وطول هذا السيوف ٨٦ سم ، ومقبضه وعارضته ونهاية نصله كانت مرصعة بالفضة المطلية بالذهب المحلاة بالتركواز .

ويقال ايضا ان البطل الاسلندي « جريتر القوي » الذي عاش في القرن العاشر تلقى من امه سيفا كان ضمن كنوز أسرته . وكان يجلب الحظ والنصر لهذه الأسرة .

وتفترن السيوف ايضا بما يسمى « بالروح الحارسة » اذ يتمثل حظ الأسرة في كان خرافي وصفي في ملحمة « هالفريد » بأنه امرأة ضخمة تلبس دوعا وتفترن بسيف يتنقل من جيل الى آخر .

واخيرا نجد في الاساطير اليونانية سيف « اجيوس » الذي خياه مع زوج من الإحدى (صندل) تحت صخرة ضخمة قبل أن يولد ابنه « يشثيرس » البطل الأيتي الشهير ، وأوصى زوجته بأن تأخذ الصبي عندما يبلغ أشده لكي يحصل على هذه الوديعة .

وقد نسر الدارسون الصندل والسيوف بأنهما

ففى قصة « أولاف » ملك النرويج يظهر جده فى المنام وكان يسمى « أولاف » أيضا ثم الطفل طالبا منه أن يفتح قبره وياخذه كنوزه ، وأوصاه بأن يعطى خاتمه وسيفه لحفيده « أولاف » الذى لم يكن قد ولد بعد . وقد احتفظت أم الطفل بهذه الذخائر حتى بلغ رشده فأعطتها له .

هنا اذن نجد أن السيف يقوم مرة أخرى كرابطة مهمة بين الميت وبين الوليد ، ويرتبط كذلك بالاسم الذى يطلق على الطفل .

ومع اختلاف يسير فى التفاصيل نجد مشابها لذلك فى سيرة « سيف بن ذى يزن » التى أشرنا إليها من قبل ، فالحكماء يتنبأون بظهوره ، وباسمه ، وفعله ، وإثمه سيحكم على الإنسان والجان بسر سيف « أصف بن برخيا » المرصود للملك اسمه سيف بن ذى يزن ، يتلو حسبه ونسبه وبملك السيف بقوة ساعده وزنده .

وفى جزء آخر من السيرة ، يلتقى باخميم الطالب الذى ظل ينتظره عشرين عاما ، ومن قبله أنتظر أبوه وجده ، أنتظروا جميعا مولد هذا البطل لتسليمه ذخائر جده الأعلى سام بن أوح ، ثم يقوده الى قبر سام ، ويشرح له طريقة أخذ ذخائره والتى كان من بينها سيف « سام بن نوح » ذو الضمد الذهبى الذى يحمى حامله من القتل .

وفى القصص العديدة التى تدور حول إعطاء السيوف أو أخذها يمكن أن نتتبع أكثر من فكرة باقنسبة لهذه الممارسة ، لكن أكثرها وضوحا هو الاعتقاد بدلالة الأسرة كقوة مستمرة ، وكذلك الاعتقاد بالأهمية البالغة لرصيد الأسرة من الحظ والشجاعة التى تنجس فى أسلافها العظام ، وتنحصر مع كنوز الأسرة الى جيل جديد بالتالى . وقد رأينا أن النساء كن يلعبن دورا هاما ، فالأمهات اللاتي يتوقف عليهن استمرار الأسرة كن يؤمنن على حفظ سيف الأسرة فى الفترة التى تفصل بين جيل وآخر ، وعلى ذلك فان وضع المرأة يدها على السيف فى شاطئ الزواج كان عملية اعداد لها لكى تتولى هذه المسئولية . فهو يدل على التشريف فى مثل هذا المجتمع البطولى أكثر من كونه علامة من علامات الخضوع . ومهما يكن من أمر فان فكرة سيوف الأسرة المتنقل تمثل رمزا قويا لدرجة أن هذه الفكرة قد تكون هى التى قد ألهمت قصص الخوارق عن الميت الذى يتسازل عن السلاح الذى جلب له المجد فى الماضى .



فوزى العنتيل

أصول الموسيقى الشعبية المجرية

بقلم : لاجوس فارغياس
تأليف وتعليق : أحمد آدم محمد

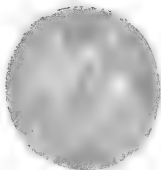
مشاركاً بينها وبين الأغاني المجرية وكان علماء الفولكلور المجريون يعتقدون أن الألحان المجرية القديمة تركية منفولية الأصل .

وجدير بالذكر أن بارتوك قام بالجانب الأكبر من دراساته في الموسيقى الشعبية قبل الحرب العالمية الأولى عندما كانت المجر تضم جماعات كبيرة من الشعبين السلوفاكي والروماني وبعد توقيع معاهدة تريانون أثر انتهاء الحرب العالمية الأولى لم يبق أحد من هذه الاقليات في المجر ووجد بارتوك نفسه في موقف لا يحسد عليه عندما أراد أن يتابع دراساته لموسيقى هذه الشعوب . يضاف إلى ذلك توقف التعاون الذي كان قائماً قبل الحرب العالمية الأولى لنشر المادة المجموعة وثمة إشارة إلى هذا التعاون المثير في مجموعة بيهار التي نشرتها الأكاديمية الرومانية عام ١٩١٣ . ونشر بارتوك بين الحربين العالميتين كتابه عن الموسيقى الرومانية سواء على حسابه الخاص في قنبا أو بمعاونة بعض الاوساط العلمية الألمانية أما مجموعته عن الأغاني الشعبية السلوفاكية فانها لم تنشر على الإطلاق بين الحربين وظهر أول مجلد منها عام ١٩٥٩ .

ومع ذلك فإن علماء الفولكلور لم يتوقفوا عن

درج علماء الفولكلور المتخصصون في الموسيقى الشعبية بالمجر على أن يمتدوا نطاق أبحاثهم إلى ما وراء حدود هذه البلاد . وقد بدأ بارتوك وكودالي ، في مطلع هذا القرن ، في دراسة موسيقى الشعوب التي تعيش داخل نطاق حدود المجر . وقام كودالي بجمع الألحان الشعبية في المناطق الواقعة شمالي المجر ثم انقطع للدراسة تراث الشعب المجرى وللدراسات اللغوية المقارنة . وسجل بارتوك مجموعة كبيرة من الأغاني الشعبية السلوفاكية والرومانية وصنفها تصنيفاً علمياً كاملاً وبهذا وضع أساس مدرسة أوروبا الشرقية في الدراسات الموسيقية المقارنة . ومن أهم أعماله كتابة النوتة الموسيقية لمجموعة بارى اليوغوسلافية ودراسة منهجية للموسيقى الشعبية الصربية . ولم يكتف بارتوك بتسجيل الأغاني الشعبية المجرية والسلوفاكية والرومانية فحسب ولكنه جمع ألحاناً شعبية من أقاليم بعيدة عن المجر . وقد وجد بين الأغاني الصربية نماذج تطابق الأغاني الرومانية المعروفة باسم

وألقت أبحاثه في هذا المجال بعض الضوء على التاريخ القديم لهذا اللون من الغناء . وانتهى بارتوك إلى أن المقام ، وهو نغم عربي فارسي ، معروف عند أهالي رومانيا . وحاول أن يجد بين مجموعاته الخاصة بأغاني أتراك الأناضول نغماً



وفاة ساندور تشنكي عام ١٩٤٩ • وبعد انتهاء الحرب انتقلت الجماعات الألمانية من المجر وأحدث هذا تحولا في حياة هذه الأقليات وظل هذا الوضع وقتا طويلا لا يشجع أى باحث مجرى على دراسة موسيقاهم الشعبية • ومهما يكن من أمر فإن الدارسين الألمان أنفسهم شغلوا بجمع الأغاني الشعبية بطريقة منهجية من بين الألمان الذين انتقلوا من المجر وغيرها من بلاد شرق أوروبا واستقروا في ألمانيا الغربية وطرح جانب من تسجيلات هذه الأغاني للبيع في الأسواق • ومن هنا لم تعد دراسة الموسيقى الشعبية لجماعة الألمان التي بقيت في المجر تلقى اهتماما من جانب علماء الفولكلور المجرين وللمحافظ على تراث الجماعة الألمانية نشر الاتحاد الديمقراطي للعمال الألمان في المجر كتيبات للتعريف بأغانيهم الشعبية وقد جمع الجانب الأكبر منها الباحثون في معهد الفنون الشعبية •

واستحوذت موسيقى الفجر على اهتمام علماء الفولكلور ولم يكن في وسع أحد خارج المجر أن يقوم بدراسة هذه الموسيقى • والحق أن علماء الفولكلور المجرين كانوا يريدون أن يعرفوا شيئا عن طريقة تلحين الفجر لأغانيهم وذلك لتأييد أو دحض الرأى القائل بأن ما تمتاز به الموسيقى

جميع الأغاني الشعبية لبعض الاقليسات في المجر مثل الألمان والفجر • ومن هؤلاء العلماء ايمرى كرامر وهو من تلاميذ كودالي وقد قام بدراسة جادة للموسيقى الشعبية في المجر وبدأ كرامر في جمع أغاني الألمان في جنوب المجر مستعينا بفونوغراف ونشر في بودابست عام ١٩٣٣ مجموعة منها باسم الاغنية الشعبية الألمانية في المجر غير أن الجانب الأكبر مما جمعه من أغان لم ينشر •



وبين الحربين العالميتين وخلال السنوات الأولى من الحرب العالمية الثانية بدأ ايمرى كرامر وساندور تشنكي في تسجيل التراث الموسيقي للفجر مستعينين بفونوغراف ثم قام الاستاذ استيفان جيورفي بنقل هذا التسجيل بأجهزة المتحف الاثنوجرافي • وأول من بدأ في هذا المشروع هو ساندور وكان يتحدث لغة الفجر بطلاقة واستطاع أن يكسب ثقتهم فاطمحوه على تقاليدهم المتوارثة • وقام أخوه ايمرى بتسجيل أغانيهم بالفونوغراف واستطاع الأخوان تشنكي جمع مئات من الأغاني الشعبية للفجر • وإذا كان من بينها كثير من الأغاني الشعبية المجرية المعروفة فإن الجانب الأكبر منها يختلف عنها كثيرا • وعندما أعلنت الحرب العالمية الثانية لم يكن هناك بد من توقف هذا النشاط ولم يتابعه أحد بعد

الدارسون واستطاع اندراس هاجلو تحليل آلاف الأغاني على أسس علمية أرسى دعائمها الخبراء في الموسيقى الشعبية المجرية وقام بتصنيف منهج لهذه الأغاني .

ولقد شهدت السنوات الأخيرة جهودا ضخمة في مجال دراسات الموسيقى الشعبية المجرية خارج حدود البلاد ولقد تم ذلك بالتوجيه السياسي . ويقتضينا الواجب أن ننوه بالتعاون الدولي في هذا الميدان خلال السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية .

وقد أثبت كودالي عام ١٩٣٧ أن الموسيقى الشعبية المجرية القديمة لها أصول تركية متقوية وأن هناك تشابها بين الأغاني الشعبية المجرية وبين أغاني الشعوب التي تعيش على نهر الفولجا . وأدرك علماء الفولكلور المجريون أهمية دراسة أغاني هذه الشعوب . وفي عام ١٩٥٨ سافر لازلو فيكار عضو أكاديمية العلوم المجرية في منحة دراسية إلى الاتحاد السوفيتي واصطحب معه صانود برييكنزي ثم عادا ومعهما بضعة مئات من شرائط التسجيل . وقام فيكار بعد ذلك برحلتين آخرين بمعاونة أكاديمية العلوم السوفيتية واتحاد الفنانين السوفيت . وليس من شك في أنه أفاد من رفيقه الخبير بلغات الشعوب التي تعيش على نهر الفولجا بأن كتب نص كل أغنية سجلها بدقة عظيمة وعاد إلى الوطن معه مادة غنية وضعها تحت تصرف الدارسين . ومن أبرز النتائج التي وصل إليها الباحثون أن أغاني هذه الشعوب قد تأثرت بالأغاني التركية والمنغولية .

وفي مايو عام ١٩٥٦ قام جيودجي زومجاس شيفرت وهو من المهتمين بالموسيقى الشعبية بزيارة إلى فنلندا ونجح في تسجيل كثير من الأغاني الشعبية القديمة .

وطلبت منغوليا من هيئة اليونسكو إخصائيا يعينها على تسجيل الموسيقى الشعبية المنغولية فاستجابت هيئة اليونسكو وأرسلت كاتب هذا المقال فسادر في رأس بعثة عملت لمدة شهرين في خريف عام ١٩٦٦ وسجل الباحث أغاني شعبية قديمة ولكنها في الوقت نفسه تدل على أن هذا الشعب قد بلغ درجة متقدمة من الثقافة ووجد أن الفنانين يقومون بالأداء بطريقة لا تعرف في بلد آخر . وبعض هذه الأغاني يصاحبها النشاز من الألحان والبعض الآخر يستخدم فيها المغني ثلاث طبقات من الأصوات فينتقل في قسم من الأغنية

المجرية من خصائص يمكن أن يعزى إلى أن موسيقيين من الفجر كانوا يعزفون هذه الألحان . فضلا عن هذا فإن من بين الفجر جماعات تعيش في حالة بدائية نسبيا وليس من شك في أنها لا تزال تحتفظ بأقدم التقاليد المجرية الأصلية والتي قلما توجد - ولعلها لا توجد الآن على الإطلاق - بين الفلاحين المجرين . وقام اندراس هاجلو بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٥٦ بجمع أغاني الفجر وليس من شك في أن معرفته بلغه الفجر أعانته في عمله إلى حد كبير . وقد استطاع في خلال وقت قصير أن يجمع بضعة مئات من أغاني الفجر المنتشرين في أرجاء البلاد . ولما كان موسيقيا بارعا فإنه لم يكتف بمجرد تسجيل هذه الأغاني بل قام بتحليل ما جمعه منها وأظهر ما تتميز به موسيقى الفجر من خصائص لا تتوفر في الموسيقى المجرية . ومما يؤسف له أن دراساته في هذا المجال لم تنشر وإن كان قد كتب عددا من المقالات في المجالات المجرية وكتب فيها أسلوب الفجر في تلحين أغانيهم ونشر آخر مقالاته في بعض المجالات التي تهتم بدراسة حياة الفجر .

وحدث تطور جديد في دراسات الفولكلور المجرية الخاصة بالرقص الشعبي ومن الواضح أن الفجر مصدر غني لأقدم التقاليد المجرية . وهؤلاء الفجر يقدمون ألحانا موسيقية قديمة معينة تصاحب كل راقص فردي من راقصهم وهم يغنون أغنيات جماعية ويقلدون أصوات الآلات الموسيقية مع تقطيع الأيقاع بصورة تسبق عليه تعبيراً خاصاً بينما يفرج عدة أفراد من الجماعة أصواتاً من أفواههم في إيقاع معقد يشبه ضربات الطبول . وليس من شك في أن هذه الموسيقى الراقصة تختلف تماما عن موسيقى الآلات التي كانت تعزفها الفرق الموسيقية المجرية للفلاحين أو للأعيان في الماضي أو لسكان الحضر اليوم . وفي الوقت نفسه نجد أن موسيقاهم الراقصة لا تزال تحتفظ بآثار مصرية قديمة عفا عليها الدهر وعبثا نحاول أن نعثر عليها اليوم بين الفلاحين . وبعض قصائدهم تعتمد على القفز ولا تزال بعض الرقصات المجرية الشعبية تحتفظ بآثار من هذه التقاليد فمثلا نجد أن « رقصة العصا » لا تزال متأثرة برقصة السلاح المجرية الشهيرة والمعروفة باسم « رقصة صياح الديك » . وقد أثبت هذا بعض خبراء الرقص الشعبي (جيودجي مارتن وارنو وفيرنس ييزوفار ولازلو فاسار هيلي ولازلو ماتشي وغيرهم) وذلك بتسجيل هذه الرقصات على الشرائط وتصويرها بالأفلام ونرى لزما علينا أن نذكر أن الموسيقى المسجلة هي التي أهتم بها

فجأة الى طبقة أعلا وليس من شك في أن الغناء بهذه الطريقة يتطلب تكنيكا متقدما . ووجد الباحث أن بعض الفنانين في مسعهم عن طريق تغيير حجم تجويف الفم أحداث نغمت تشبه نغمت الزمار وذلك بالضغط على الجبال الصوتية والاستعانة بتحريك الحجاب الحاجز بطريقة خاصة . ويستطيع المتفولون الغناء بهذه الطريقة وهم يمتطون صهوات جيادهم .

وقد يتساءل ما مدى ارتباط هذه المجموعة من الأغاني الشعبية بالموسيقى المجرية ؟ وردا على هذا السؤال نقول أن بعض الألحان الشائعة عند المتفولين معروفة لدى المجرين وهناك ضرب من الأغاني الشعبية الواسعة الانتشار في متفوليا يشبهه الإنشيد الدينية . وهذا انضرب من الأغاني يؤديه المتفولون بأسلوب خطابي وكثيرا ما تتضمن هذه الأغاني نصوصا ملحمية . وثمة أغنية يقلد فيها العازفون على الآلات سهيل الخيل ووقع سناكبها وهي تسير خيما .

وحدث أن زار الإمبراطور هيل سيلاسي مدينة بودابست وأعجب بالفرق الشعبية المجرية وثرأ الموسيقى الشعبية المجرية والمستوى العظيم الذي وصلت إليه أبحاث الفولكلور في المجر فطلب من الحكومة المجرية أن ترسل اخصائيين في الرقص والموسيقى الى أثيوبيا لتدريس طرق البحث الميداني وكيفية تقييم النتائج . واستجابات المجر لهذا الطلب وأرسلت جيورجي مارتن وهو خبير في الرقص الشعبي وبالن سياروزي وهو خبير بالموسيقى الشعبية . واستخدم هذان الخبيران آلة تصوير سينمائي وضعها اليونسكو تحت تصرفها لتسجيل الأغاني والرقصات الشعبية في رحلة قطعا فيها حوالي خمسة آلاف كيلو متر وترددا فيها على سبعة عشر موقعا في ثماني مقاطعات بأثيوبيا وحصلا على فيلم طوله ٣٠٠٠متر وشرايط تسجيل يستغرق سماعها خمسين ساعة، قدمت لهما صورة شاملة لضروب الرقص والغناء في هذه البلاد التي تعدد فيها اللغات واللهجات، وأتاحت لهما دليلا قيما يسترشدان به في تعرف الفروق بين ثقافة هذه البلاد وثقافات دول البحر الأبيض المتوسط ودول البلقان وإلى جانب هذا فإنها تصلح أساسا لدراسة التاريخ القديم للرقص والموسيقى .

ومما يجدر ذكره أن المجر أرسلت اثنين من خبراء الموسيقى الشعبية الى مصر تنفيذًا للاتفاقية الثقافية الموقعة بين المجر والجمهورية العربية المتحدة وهذان الخبيران هما **إيلونا بورساي**

وايمري أولسفاي . وكما فعل بارتوك من قبل درس إييري أولسفاي الموسيقى اعريبه وفام بمسح شامل للهجات المحلية والموسيقى العربية التي يقوم على فواصل موسيقية أصغر من نصف تون . فضلا عن هذا فانه قام ببحث ميداني بهم المجرين ، فجمع التراث الموسيقي لطائفه من المستعربين يقال انهم من اصل مجري . وكان أجدادهم قد أخذوا أسرى الى مصر والسودان في عهد الاحتلال العثماني لهنغاريا في القرنين السادس عشر والسابع عشر وكانوا جميعا من الرجال وتزوجوا من مصرات واستقروا في جنوب مصر . وفكر أولسفاي في القيام برحلة الى قرى هؤلاء المستعربين وتعرف في رحلته جنسويا في وادي النيل على بعض العائلات . ولسوء الحظ لم تسفر رحلته هذه عن شيء لأن كودالي منه الصودة الى الوطن قبل انتهاء مهمته بثلاثة شهور وذلك للإشراف على تحرير إحدى المجلات الموسيقية « الموسيقى الشعبية الهنغارية » بعد وفاة رئيس تحريرها السابق .

ومهما يكن من أمر فإن **إيلونا بورساي** مدت بعثتها ثلاثة شهور أخرى واستطاعت أن تؤيد نظرياتها الخاصة التي تذهب الى احتمال وجود آثار موسيقية من مصر القديمة في تراث الفلاحين والأحان الكنيسة القبطية .

وقدم اليونسكو منحة ساعدت على إرسال اخصائي في الموسيقى الشعبية الى الهند . وبناء على طلب زولتان كودالي أرسل **ودولف فيج** الى هذه البلاد لأنه درس موسيقى الفجر في المجر ولأنه كان من الشائع أن لغة الفجر لها أصول هندية .

وكان المهتمون بالفولكلور يملقون أمالا كبيرا على هذه البعثة لأن دراسة الموسيقى في الهند كانت قد تجاهلت حتى الآن الموسيقي الشعبية وبخاصة موسيقى القبائل ولم تتناول هذه الدراسة الا الموسيقي الريفية . وكان فيج يأمل في الحصول على نتائج إيجابية في هذا المجال بمعاونة الادلاء من الهنود فأخذ يجول في منطقة وسط الهند التي لم يرتدها أحد غيره من قبل وسجل مجموعة كبيرة من الألحان الشعبية ولعل أهم نتيجة وصل اليها هي أنه وجد أن طريقة الفجر في الغناء معروفة في بعض الأوساط .

ويقوم علماء الفولكلور المجريون الآن بدراسات اتنولوجية بين هنود بياروا في أحرش فنزويلا الواقعة على فروع نهر الاورينوكو ويقوم بهذه الدراسات **لاجوس بوجار** أمين المتحف الاثنوجرافي

واستفان هالموس عضو جمعية دراسات الموسيقى الشعبية ويتكفل بنفقات هذا المشروع مؤسسه فينيرجرن السويدية الامريكية . وكان بوجلار قد قام منذ بضع سنوات برحلة الى البرازيل سجل فيها اغاني هنود «مانوجروسو» وعزبا لهم على الثاى . وكتب هالموس التونه الموسيقية من واقع التسجيلات ونشرها في عدة مجلات . وطلب بوجلار من المؤسسة أن تسمح لهالموس بمرافقته لتدوين المأدة الموسيقية . وكانت خطتهما تقضى بأن يعيشا عاما كاملا مع الهنود يرقبان فيه وجوه نشاطهم المختلفة خلال النورات الزراعية ويدرسان فيه بصفة خاصة الطقوس المتعلقة بها . ولكنهما اضطرا الى اختصار مدة دراستهما نظرا للظروف الاقتصادية السيئة التي يعيش فيها هنود قبيلة بياروا ومع ذلك فإن ما جمعا من مادة أسفر عن نتائج باهرة ومما هو جدير بالذكر أن الباحثين استطاعا تسجيل بكثافة وداع قدمت عند رحيل أحد أفراد أسرة الى بلد بعيد .



وعلى الرغم من أن الباحثين المجريين لم يشخصوا بانفسهم الى القارة الاسترالية الا أنهم حاولوا أن يفيدوا من دراسات الأستاذ جيروا دوهام العالم الانثولوجي الامريكي الذي سجل مجموعة من الاغاني الشعبية على اسطوانات أثناء أبحاثه في استراليا وغينيا الجديدة ولا تزال هذه المجموعة من الاغاني موجودة في المتحف الانثوجرافي ببيودابست وهذا يدل على أن الاتجاه الذي بداه بلا بارتوك وزولتان كودالي قد عمق الدراسات الشعبية المقارنة وبخاصة في مجال الموسيقى وأنه اثمر نتائج باهرة في التشابه بين اشكال التعبير الموسيقي والفناني والحركي بين شعوب متعددة وأكد في الوقت نفسه قيمة التعاون الدولي في مثل هذه الدراسات الجادة المفيدة .

واذا كان لي أن أدلي بكلمة على هامش هذه الجهود الفنية والمتعددة في الوقت نفسه فهي أن الدراسات الشعبية في مجال الموسيقى والقناء بالجمهورية العربية المتحدة في أمس الحاجة الى نشر الابحاث المقارنة التي قام بها الاساتذة المجريون وخصوصا أولئك الذين أتيج لهم أن يواجهوا بأسلوب واقعي هذا الفن في أدائه وتفاعل جماهير الشعب معه . وستدم نتائج تلك الدراسات وما يضيفه أبناء الجمهورية العربية المتحدة اليها تبادل التأثر والتأثير على مدى القرون بين مختلف الشعوب في قارات العالم القديم .

« أحمد آدم »

ابواب المجلة

المأثورات في الفولكلور الأفريقي
الفولكلور التركي

• عالم الفنون الشعبية

رائد للتمثيل العربي - البرافع بدوز بالجائزة -
المأثورات الشعبية الأدبية في عالم اليوم

• جولة الفنون الشعبية

أسكال الصبر في الأدب الشعبي
الالغاز الشعبية من الإصالة والحداثة
المعاصرة الأنثولوجية العامة

• كنز السرور الشعبي



عالم الفتون الشعبية

المقاومة في الفولكلور الإفريقي

عبد الواحد الإيماني

و « أفريقي » فاعتقد بأن من المفيد والمتع في الوقت نفسه أن نلتزم بتعريف كلمة فولكلور في حدود المفهوم التقليدي لها كما يمرر منه التراث الإفريقي نفسه ، فقبائل الهوفا في مدغشقر تعرف الفولكلور بأنه « تراث الأذن » وهو تعريف تنطبق عليه بحق قاعدة « الجسامع المانع » بل هو ترجمة مركزة للتصريف الذي جاء به معجم ويبستر الذي عرف الفولكلور بأنه « مجموعة التقاليد والعقائد والحكايات والأمثال التي يحتفظ بها الشعب » .

أما كلمة « أفريقي » فالمقصود بها هنا بشريا وجغرافيا مجموعة الشعوب السوداء التي تعيش في المنطقة الواقعة جنوب الصحراء الكبرى .

بعد هذا يجب أن نذكر أن هناك حقيقة لا يصح أن نغيب عن أذهاننا ونحن نتحدث عن « الفولكلور الإفريقي » ، فالشعوب الإفريقية لا تنظر إلى فولكلورها على أنه تراث أدبي وظيفته في الماضي ولم يعد صالحا للتعبير عن متطلبات حياتهم الجديدة كما هو الحال بالنسبة لفولكلور كثير من شعوب العالم ، خاصة شعوب الأمم التي أخذت بنصيب وافر من أسباب المدينة الحديثة بل هم ينظرون إليه على أنه جزء هام من مقومات وجودهم الحضاري وأنه سيظل دائما قادرا على تلبية احتياجاتهم في كل وقت وحين وهذا مايفسر لنا سر بقاء هذا التراث في إفريقيا واعتزاز كل

من الضروري أن نبدأ أولا بتحديد الإبعاد الأساسية للقضية التي هي موضع البحث حتى لا نتجاوز خطوط المنهج ونضل طريقنا . ونحن نبحث عن الحقيقة المنشودة ، علينا أن نحدد الدوائر الرئيسية التي ستتحرك داخلها ليكون هناك التزام مسئول من جانبنا بمعالجة ماهو مطروح دون سواء .

نحن هنا بصدد دراسة « المقاومة في الفولكلور الإفريقي » أي أننا مطالبون في نطاق مدلول هذه القضية بالتعرف أولا على معنى المقاومة بضمونها الواسع ثم تحديد المقصود هنا بالفولكلور الإفريقي .

ولعل أبسط تعريف للمقاومة هو أنها رد الفعل لقوة قاهرة تفرض تحديا يرى فيه الجانب المقابل عدونا ظالما على حريته واذلالا لشخصيته وتنوع هذه المقاومة من حيث الشكل والمستوى بين المواجهة بالكلمة والأجواء إلى الحيلة والاستعانة بالوسائل المادية الرادعة وأسلوب المقاطعة الخ تبعا لدرجة الاستعداد المتاحة للفريق الذي فرض عليه وضعه أن يتحمل مسئولية المقاومة . وهذا باختصار هو مفهوم المقاومة الذي يمثل البعد الأول لقضيتنا .

أما البعد الثاني فيدور حول تحديد معنى الفولكلور الإفريقي في ضوء دراستنا الحالية ، ولأن العبارة تتكون من جزئين هما « فولكلور »

الإصرار على المقاومة بالقوة حتى يصل المظلوم إلى حقه .

الفراشات والحرية

وفي قصة الفراشة المشهورة بين أهالي وسط أفريقيا نرى مدى اعتزاز الأفريقي بحريته والدفاع عنها ضد كل من يحاول أن يسلبه إياه، وتقول القصة « إن كاليبو الشاب القوي الفارع كان مفرما باصطياد الفراشات وسجنها داخل أناء من الفخار في كوخه وفي يوم من الأيام كان كاليبو نائما بجوار أحد الأبار فنهزت بعض الفراشات التي كانت تقيم على الشجرة المجاورة هذه الفرصة وأخرجت عيني كاليبو وألقت بها في البئر فجن جنونه وأخذ يصيح في كل مكان طالبا العون على إعادة عينيه ، فتقدمت منه إحدى الفراشات وعرضت عليه أن تحقق له هذا الأمل بشرط أن يطلق سراح زميلاتها اللاتي أودعهن السجن ولا يتعرض لحريتهن ، فقبل كاليبو هذا الشرط وأعادت إليه الفراشة عينيه ، ومنذ ذلك الحين لا يجرؤ أحد على حرمان الفراشات حريتها والا فقد عينيه » .

ومما يثير الإعجاب في هذه القصة أنها جعلت ضحايا العنين عقابا لمن يعتدي على الحرية ، لأن العين بالنسبة لسان يعيش في مجتمع يعتمد أساسا على الصيد تعنى الضياع الدائم لحياته الضعيف يلتصق بالشمع !

وقد تأخذ المقاومة في الفولكلور الأفريقي أسلوب الحكيلة للتغلب على العدو القوي وهذا ما تصوره الحكاية التي تقول بأن عجوزا طاعنة في السن كانت تعيش مع حفيدها الوحيد في كوخها القديم ، وقد اعتاد الضعيف أن يحضر إلى هذا قيعتدي على كل ما فيه من طعم ومحتويات فلم يهدأ لها بال أمام هذا العدوان المتكرر وقررت ضرورة الدفاع عن نفسها ، لكنها أدركت أنها لن تستطيع أن تصده عنها بالقوة لأنها لا تملك قوة مماثلة فقررت أن تستعين بالحيلة لأنها « تسليح الوحيد الذي تملكه ، فصنعت تمثالا من الشمع عمل النحل على شكل حفيدها الصغير أقامته إلى جوار مخزن الطعام حتى إذا ما حضر الضعيف وأراد أن يزعج التمثال الذي سيظنه الصبي الصغير فإنه سيلتصق بالشمع ويصعب عاجزا عن الحركة ، وهنا تهوى على رأسه بعض غليظة حتى تقضي عليه ، ونجحت الخطة فعلا وبالحيلة الذكية تمكن العجوز الضعيفة من الانتصار على عدوها .

وليست الحكاية وحدها هي الشكل الذي

أفريقي به مهما يكن حظه من الثقافة الحديثة ، لأن أي فن كما يقول أميل دور كهايم في تحليله لسيكولوجية الجماهير ودورها في الثقافات الشعبية يظل له وجوده القوي في المجتمع طالما بقي قادرا على تلبية الاحتياجات الأساسية لأفراد هذا المجتمع . ولما كان المجتمع الأفريقي - شأنه في هذا شأن كل المجتمعات البشرية - لا يخلو من الصراع بين من توافرت لهم القوة فاستخذوا منها وسيلة لفرض عمليات القهر والظلم وبين من تعرضوا لهذه العمليات ، فقد كان طبيعيا أن يبرز دور الفولكلور بشكل واضح باعتباره أداة هامة من أدوات التعبير عن مشاكل الجماهير في مثل هذا المجتمع .

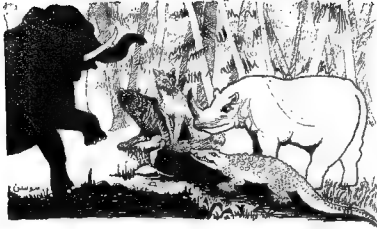
رمز الطير والحيوان والنبات :

ويلاحظ الدارسون للفولكلور الأفريقي أنه يتميز في معظم أشكاله بالاعتماد على الرمز اللغوي الذي يتخذ من الحيوان والطير والنبات وسيلة للتعبير عن الغرض المطلوب لأن المباشر نفسه الكثير من رؤيته وتهبط به إلى مستوى الكلام العسادي الذي يفتقر إلى مقومات البقاء والاستمرار .

فحين أراد الأفريقي أن يعبر عن مقاومة ظلم القوي لجأ إلى مجموعة من الحيوانات أدار الحوار على السنتها ليصل في النهاية إلى تقرير موقف الرض للظلم وضرورة مقاومته ، وهذا ما نفهه من قصة « الكلب والانسان » التي نروي هنا ملخصا لها .

« يحكى أن الأسد والضبع والفهد والكلب والقط الوحشي كانوا جميعا أخوة أشقاء عدا الكلب ، فقد كان وحده من أم أخرى ومات الأب وترك وراءه ثروة من الماشية والأغنام والحمير والدواجن ، وفي ذات يوم جمع الأسد أخوته وقال لهم « يجب أن نقسم اليوم فيما بيننا ماتركه أبونا ، ثم التفت إلى الكلب قائلا ، أما أنت فاذهب بعيدا عنا » وأدرك الكلب أنه سحر من نصيبه من تركه أبيه ، وهو موقف ظالم لا يصح السكوت عليه فاتجه إلى الثعلب وطلب إليه أن يصحبه إلى مساكن الرجال عند طرق الغابة للاستعانة بهم في مقاومة ظلم أخوته ، فقابل أحد هؤلاء الرجال وطلب إليه أن يعاونه في الحصول على حقه ، فذهب كل منهما حاملا حربة وفأسا حتى وصلا إلى حيث يوجد أخوته من الحيوانات فاعملا فيهم الضرب حتى انهزموا جميعا وحصل الكلب في النهاية على حقه » .

ومن خلال هذه القصة نستطيع أن ندرك المعنى البعيد الذي يريد الأفريقي أن يؤكد ، معنى



لأنني واصل إلى أرض العدو
لن أعود اليكما
الا بعد أن أقول له انني قوي
الياذة افريقية

وفي غرب افريقيا تنتشر الملاحم الغنائية التي يروي فيها الشجعان المشجعون أو الجرأون كما يسمونهم هناك قصصهم الكفاح الوطني والبطولات القومية وغالبا ما يكون هذا هؤلاء الشجعان في العدة بين القرى والقبائل النوع من الفناء مصحوبا بالموسيقى ، ويتنقل أشبه بجماعات التروبادور التي كانت تقوم بدور مماثل في أوروبا إبان القرون الوسطى . ومن أشهر هذه الملاحم ملحمة التي يصفها الدكتور دانييل . ف . ميكال في كتابه « افريقيا من منظور زمني » بأنها الياذة الثانية بعد الياذة هوميرو في تاريخ الملاحم العالمية فالشاعر الشعبي الافريقي بالافسكي Balla Fasseke .

في الياذة سونديانا هو النظر الكامل لهوميرو في الياذة الافريقية وباقي المقومات في الياذة هوميرو نجد المعادل الدقيق لها في الياذة الافريقية .

ويضيف الدكتور دانييل ميزة توفرت لالياذة سونديانا ولم تتوفر لالياذة هوميرو ذلك ان الاولى ظلت تنتقل خلال أكثر من سبعة قرون داخل مجتمع لم تتوال عليه ظروف حضارية متباينة مما حفظ لها نصها دون أي تغيير أو تحريف بينما لم تتوفر هذه الظروف لالياذة الافريقية مما يحتمل معه تعرضها حتما لبعض الإضافات والحذف والتعديل والتحريف الخ . وقد كان تعريف

يعبر عن اصرار الافريقي على المقاومة والدفاع عن النفس أمام القوى المعتدية فهناك أيضا المثل وما أكثر رصيده في فولكلور الشعب الافريقي !! وحسبنا ان نورد بعض هذه الأمثلة لنبين كيف يعكس هذا الشكل الفني روح المقاومة التي يتميز بها هذا الشعب : « الشجرة التي لا تثبت أمام العواصف سرعان ما تسقط وتتحطم » . « الأسد النائم تقتله فاعة صغيرة » . « المظلوم المستسلم أكثر خطيئة من الظالم المعتدى »

على أن الموال أو الاغنية الشعبية تلعب هي الأخرى دورا بارزا في حركة المقاومة لدى الشعب الافريقي ، فرقصة الحرب المنتشرة بين كل القبائل الافريقية تكون دائما مصحوبة بالأغاني التي تدعو إلى حتمية استمرار القتال حتى يتحقق النصر النهائي على العدو ، ومن أغاني الموانجر التي تنشدها قبائل الأويما هذه الأغنية التالية :

ان هؤلاء لن يحرقوا الأرض ثانية
لقد ماتوا وسيروا دون التراب
انهم لن يحرقوا الأرض بعد اليوم
لقد ماتوا وانتهت حياتهم إلى الأبد
قاتلوا بأيديكم وقلوبكم
اقتلوا العدو ولا تخافوا شيئا أيها الرجال

وفي موال آخر يردده شبابه قبائل الماتنجو في غرب أفريقيا نكتشف عبق النزعة الفطرية في وجدان الافريقي في كراميته ورفضه لأي عدوان :

لا تنتظرني يا حبيبتى :
وانت أيضا يافووي العزيز

والفن ، وقد أصبحت ملحمة سوندياتا التي وضعها هذا الشاعر الشعبي تمثل جزءا هاما من الفولكلور الإفريقي في غرب أفريقيا ، بطرب الجماهير لسماعها وانشادها ويتنافس الشعراء المتجولون في رواية نصها الكامل كما وضعها مؤلفها الأول « بالافاسيكي » .

في العصر الحديث

ثم يأتي العصر الحديث وتعرض إفريقيا لعدوان جديد تشنه عليها قوى العالم الأوربي التي كانت قد قطعت شوطا بعيدا في مضمار التقدم الصناعي وأخذت تبحث فيما وراء البحار عن مناطق نفوذ تستطيع أن تفرض نفسها على مجرى اقتصاديا وسياسيا وعسكريا ، كان القرن التاسع عشر حين ظهر هذا العدوان على أفريقيا ما أسموه بحركة

الاوربي على لثة أفريقيا التي كانت فيها هذه العناصر الأجنبية تقيم عمليات القهر والاستغلال من اجل الرخس من جانب الرجل الأبيض من أجل هذا الوضع المهيمن على العالم في القرن التاسع عشر في أفريقيا ، فقد كان دنسا ولا يزال مثل هذه المواقف ، فقد كان دنسا ولا يزال الوجه الصادق الذي يعكس واقع مجتمعه والمصدر الخصب الذي يشحن قلوب المناضلين بالطاقات الهائلة لمواصلة مسيرة النضال حتى النصر .

لقد أدى هذا الفن دوره في هذه المرحلة وكان عند مسؤوليته بحق ، كما أنه من ناحية أخرى كان مصدر الإلهام والاثراء بالنسبة لمعظم كتاب أفريقيا المعاصرين ، فليس هنالك من لم يلجأ منهم الى الفولكلور لياخذ منه شكلا من أشكاله أو يقتبس ملامح شخصية من شخصياته .

جومينيكتا والحرة :

ولعل أذكي وأبرع من نجح في استخدام تراث إفريقيا الشعبي لحمة قضية النضال الوطني في أفريقيا - وهذا رأى كل نقاد الادب - الزعيم

دكتور دانييل بيهذه الايلاذة قصاصا على مجرد الإشارة إليها وعقد المقارنات بينها وبين الايلاذة هومير في بعض الجوانب الفنية وقد رأيت أن أرجع الى بعض كتب التاريخ والأدب الشعبي التي تناولت هذا الموضوع لألق على تفاصيل هذه الملحمة ، خاصة وانني أدركت أنها ستكون ذات أهمية بالغة بالنسبة لموضوع المقاومة في الفولكلور الإفريقي . وقد وصلت الى مجموعة من الحقائق بعضها يتصل بتاريخ سوندياتا نفسه ومعاركه الحربية وبعضها الآخر يتعلق بالملحمة كعمل فني من حيث الشكل وتناول الأحداث ومطابقة النص لواقع هذه الأحداث الخ .. فسوندياتا أو كما تذكره المراجع العربية باسم « ماري جازفة » أي السلطان الأسد تولى حكم امبراطورية مالي الإسلامية القديمة في غرب أفريقيا عام ١٢٢٠ م وكانت هذه الامبراطورية حتى العام الذي تولى فيها سوندياتا الحكم قد تعرضت لهجمات عديدة من جانب جيرانها وضاعت لها بعض مقاطعاتها وبدأ شعبها من المؤيدين كعالم في سقوط سلطتين وشعوب كثيرة في قبضة أعدائها من المملكات المجاورة ، وبلغت المصيبة من هذه الهجمات الماندنجو حدا جعلهم يحرقون ولا يهملون سوسو وكان هذا هو حال شعب الماندنجو شعب سلطنة مالي حين تولى الحكم فيها سوندياتا . فواجه الموقف بكل ما كان عليه من صعوبة أن يحول الانهيار النفسي لدى شعبه الى روح معنوية عالية فخلق جيشا قويا بدأ يحارب به أعداءه الذين اقتطعوا أجزاء من مملكته حتى عام ١٢٢٥ على السلطان سوندياتا . سوسو غتفك به ظل يوالى المعارضة مع انقطاع ليل هشر سنوات أن يفتتح في حربه وكسبه منهم ممتلكات رعيته ويونس في النهاية مملكة كانت تضم كل منطقة غرب أفريقيا الحالية ، « مملكة مالي الإسلامية » التي أصبحت تنافس اعظم ممالك العالم الإسلامي المعاصرة لها يومذاك ثم مات السلطان سوندياتا عام ١٢٥٥ ميلادية بعد أن تحول بفضل نضاله الباسل الى أسطورة شعبية يرددونها أبناء مملكته بشيء كثير من التقدير والاعزاز وبعد أن ترك من ورائه امبراطورية لم تشهد لها غرب إفريقيا من قبل وربما لم تشهد مثيلا لها في عظمتها حتى الآن . وكان هناك شاعر مقاتل وثيق الصلة بالسلطان سوندياتا ، رافقه في كل غزواته تقريبا ومسجل أحداث المعارك كما شاهدها ، هذا الشاعر هو بالافاسيكي الذي لا تزال فروع أسرته موجودة حتى اليوم ولا يزال معظمها يشتغل بالشعر

ولم يكذ الغيل يضع خرطوميه داخل الكوخ حتى أخذ يدخل رأسه شيئاً فشيئاً الى أن تمكن من القاء الرجل خارج الكوخ ورمى به تحت المطر وقال له بعد أن اطمأن في الداخل : « يا صديقي العزيز أنت تعرف ان جلدي رقيق وأن جسمي ناعم ، أنا لا أحتمل المطر ، أما أنت فتقدر على المطر ، ولن يغير الماء جلديك »

ولم يستطع الرجل أن يكبح جماح غضبه ازاء ما يفعله صديقه فبدأ يتشاجر معه وأخذت جموع الحيوانات تزد من جميع أنحاء الغابة على صوت الضجّة ليستطلعوا الأمر ، والتفوا ليستمعوا الى المناقشة الحامية بين الرجل وصديقه الغيل وفي وسط هذا التشبيب جاء الأسد وهو يزأر ، وقال في صوت مرتفع : « ألا تعلمون جميعاً اني ملك الغابة ! فمن ذا الذي يجرؤ على تكبر أمن مملكتي ؟ » وعندما سمع الغيل هذا ، أجابه في صوت ناعم : « سيدي الأعظم انني كنت أناقش صديقي هذا بخصوص ملكية ذلك الكوخ الذي اشغله ، كما ترى جلالكم » . فأجاب الأسد الذي يرغب في أن يسود السلام والهدوء مملكته :

« انني أمر وزرائي بتعيين لجنة تحقيق لبحث هذه المسألة مع جميع الأطراف المعنية ، على أن تقدم تقريراً عاجلاً بذلك » ، ثم التفت الى الرمال وقال له : « انك تفصل خيراً بقيام صداقة بينك وبين شعبي وبخاصة الغيل الذي هو واحد من عظماء وزرائي ، فلا تتلمي بعد ذلك ، فانك لم تفقد كوكبك ، وماعليك الا أن تنتظر حتى تعقد اللجنة الملكية وتقدم تقريرها وسوف تمنع فرصة كبيرة بشرح قضيتك وأنا متأكد من انك سوف تسر بما ستوصل اليه اللجنة » . فسر الرجل وبمنتهى البراعة بدأ ينتظر هذه الفرصة وفي اعتقاده انه سيسترد كوكبه لا محالة .

وأطاع الغيل أوامر سيده وانهمك هو والوزراء الآخرون في تعيين أعضاء لجنة التحقيق . وتشكلت اللجنة من كبار شخصيات الغابة وهم السادة : وحيد القرن السيد جاموس ، السيد تساج ، وصاحب السعادة المجلد الثعلب رئيساً للجنة وسيادة النمر سكرتيراً لها وعندما رأى الرجل أعضاء اللجنة اعترض على تكوينهم محتجاً بأنه كان من الضروري أن تضم اللجنة عضواً من جنسه، ولكنهم أخبروه باستحالة تنفيذ طلبه حيث أنه لا يجد واحد من أفراد جنسه على قدر من الثقافة يسمح له بفهم قوانين الغابة المعقدة فضلاً عن أنه ليس هناك ما يخشى منه ، فاعضأء اللجنة رجال مشهورون بنزاهتهم . ولقد اختارهم الله لكي يرفعوا مصالح



المعروف جوموكيتانا ، فهو على حد تعبير ميفاهيلي « امهر من استنقحي حيوان الاسطورة اتقليدي بإزمة الحرية في إفريقيا » .

وحسبنا له ولكتاب هذا الاتجاه في إفريقيا بصفة عامة أن تلخص قصته التي تحكي في بساطة وصق - كيف بدأ العدوان الأوربي على إفريقيا وماذا كانت طبيعة منطقه وماذا كان موقف الرجل الإفريقي الخ ..

لجنة برئاسة ثعلب

يحكى أنه في وقت من الأوقات نشأت علاقة صداقة بين فيل ورجل . وذات يوم هبت في الغابة عاصفة هواء ، فاسرع الفيل الى صديقه الذي كان يمتلك كوخاً صغيراً على حافة الغابة وقال له : يا صديقي العزيز . هل تسمح لي بأن أضع خرطومي داخل كوكبك ، لكي أحميه من هذا الفئث المنهمر ؟ - فرق الرجل لحال صديقه وإجابته : يا صديقي العزيز انت تعلم ان كوكخي صغيراً جداً لا يتسع لسواي ، ومع هذا فسأحاول أن أوفر مكاناً لخرطومك الى جانبي حتى لا تهلك من العاصفة وأرجوك أن تدخل خرطومك على مهل . فشكر الفيل صديقه وقال له : لقد أسديت الي معروفان أنساء لك ، وثق بأنني سأقدم لك في يوم من الأيام جزاء هذا المعروف :

الأجناس الأخرى ، التي لا تتمتع بنعمة المخالب والأتنياب ، فعليه أن يطمئن ويتأكد من أنهم سوف يسطون الموضوع فائق عنايتهم ويقدمون تقريراً منصفاً عنه .

وانعقدت للجنة للنظر في الدعوى ونودي أولاً ، على صاحب السعادة الفيل وتقديم يحوطه الفرور ويملؤه الزهو ، وقد حصل بين طيات خروطه ورقيات من الشجر كانت قد أعدتها نه السيدة حرمة ليميط بها اللثام عن أتنيابه وقال في صوت حازم : « بإسادة الغاية ، انني لست بحاجة أن أضيع وقتكم الثمين في سرد قصة أنا متأكد أنكم جميعاً تعرفونها ، فأنتم تعلمون انني قد اخلدت على عاتقي مسؤولية حماية مصالح أصدقائي ، وهذا هو الذي أدى الى سوء التفاهم بيني وبين صديقي الموجود هنا . فلقد استنجدت بي لكي أنقذ كوخه من التدمير بسبب الأعصار الهائل ، وعندما اشتدت حدة الريح داخل الكوخ ، وذلك بسبب الفراغ ، رأيت أنه من الضروري حفظ لمصالح أصدقائي أن أملا الفراغ الحيوي في الكوخ وذلك بشغله وهذا الواجب ، لا يتردد أي واحد منكم في القيام به في ظروف مشابهة . »

وبعد سماع الشهادة القاطعة للسيد المبجل الفيل ، استدعت اللجنة السيد الضعيف ، وكبار شيوخ الغاية الآخرين ، الذين أجمعوا على تأييد ما قاله السيد الفيل . وبعد ذلك استدعى الرجل الذي بدأ يشرح وجهة نظره في النزاع ولكن اللجنة فاطعته بقولها : « إنها الرجل نرجو منك أن تلتزم بوقائع الدعوى فلنفسد سمعنا ظروف القضية من مصادر مختلفة موثوق بها ، وكل الذي نطلبه هو أن تخبرنا ما إذا كان أحداً آخر قد شغل الفراغ الموجود في كوخك قبل أن يحتله السيد الفيل أم لا ؟ »

وبدأ الرجل يقول : « لا ، ولكن » ولكن الى هذه النقطة أعلنت اللجنة أنها قد سمعت شهادة كافية من كلا الطرفين وانسحبت للتداول في الحكم .

وبعد أن تمتعوا بوجبة دسمة على نفقة صاحب السعادة الفيل كانوا قد توصلوا الى قرارهم واستدعوا الرجل وأخبروه بما يأتي : « انه في نظرنا يبدو أن هذا النزاع قد نشأ عن سوء تفاهم يؤسف له وذلك بسبب أفكارك الرجعية ، ونحن نعتبر أن السيد الفيل قد قام بواجبه المقدس على أكمل وجه ، وذلك بحماية مصالحك ، وبما انه من الواضح أن من مصلحتك أن يستغاد اقتصادياً من الفراغ الموجود في كوخك ، وبما

أنك لم تصل بعد الى المرحلة التي تؤهلك للمث ، فأننا نرى أنه من الضروري العمل على الوصول الى حل وسط يرضى كلا الطرفين . فان لسيد الفيل سوف يستمر في شغل كوخك ، ولكننا سوف نعطيك الاذن بالبحث عن بقعة تستطيع أن تبني فيها كوخاً بتمشي مع احتياجاتك ، وسوف نقوم نحن من جانبنا على حمايتك » .

ولم يكن امام الرجل سوى أن يرضخ الأمر الواقع ولكنه لم يكد ينتهي من بناء كوخ آخر حتى وجد أمامه السيد وحيد القرن - وقد أخفض قرنه استعداداً للزوال - وأمره بترك الكوخ . ومرة أخرى عينت لجنة ملكية للبحث في الموضوع وانتهت الى القرار السابق نصه ، وتكررت عمليات السطو هذه الى أن أصبح لكل من السيد جلموس والسيد نمر ، والسيد ضبع ، والحيوانات الأخرى أكواخ جديدة وفي صباح أحد الأيام ، وعندما بدأت جميع الأكواخ التي يشغلها سادة الغاية تنهار وتتحطم بفعل الزمن ، في ذلك الوقت خرج الرجل وبني كوخاً أكبر وأجمل .

فلم يكد يراه السيد « وحيد القرن » حتى أسرع اليه ، ولكنه وجد أن السيد الفيل يرفض داخه وهو يغط في نوم عميق وبعده السيد النمر ، الذي قفر من النافذة ، ثم بدأت الأبواب تفتح ويدخل منها السيد الأسد ، والسيد الثعلب ، والسيد الجاموس ، في حين أخذ السيد الضبع يصرخ مطالباً بمكان له في داخل الكوخ ، وعلى سطح الكوخ يأخذ سيادة التمساح حمامه الشمسي ولم يكد شملهم يجتمع على هذه الصورة حتى بدأوا يتنازعون على من له أولوية شغل الكوخ ، وتطور الموقف .. فبعد أن كانوا يتناقشون أصبحوا يتصارعون ويتقاتلون ، وبينما هم على هذه الحال أشعل الرجل النار في الكوخ .. وانتهت السنة النيران كل شيء .. حتى سادة الغاية .

وقفل الرجل عائداً الى بيته وهو يقول : « أن السلام قوامه حيائنا ولكنه يستحق هذا الثمن الذي ندفعه من أجله »

ان هذا الانموذج الذي أخذناه من كتابات « جوموكينيا » ليس الا مثالا لظاهرة عامة تسود الأدب الأفريقي على نحو عام وأدب المقاومة على الخصوص في العصر الحديث ، وهي ظاهرة تؤكد مدى أهمية الفولكلور في حياة الشعوب الأفريقية كما توضح نقوده في تشكيل موقف الأفريقي من أي عدوان ظالم يواجهه .

« عبد الواحد الأمباني »



الفولكلور التركي

بقلم : وليم هـ . جانسن

ترجمة : عبد الحميد حواس

مما لا شك فيه أن نابيرا متبادلا قويا جرى بين التراثين السبعيين العربي والتركي . ولعل أوضح الأمثلة على ذلك فن الموسيقى وفنون القول . وهذا أحد الدواعي لأن نحاول تقديم تعريف للتراث السبعي التركي لعل ذلك يدفع بعض باحثينا للاهتمام بدراسته .

ومنذ أن قرأنا أن بعض الباحثين الترك شارك في مؤتمر الفولكلور المتعدد في انديانا سنة ١٩٥٠ . اخذنا نلاحظ بعد ذلك مشاركتهم في الجهود الجديدة الرامية نحو تنسيق التعاون العلمي في ميدان الفولكلور على المستوى العالمي . وآخر خطوهم وأبرزها في هذا الصدد . وأخطرها تأثيرا في رأينا . اشتركهم في الدورين الأخيرين اللتين عقدهما « اطلس فولكلور أوروبا والدول المجاورة » في بوخارست عام ١٩٦٦ وفي بون عام ١٩٦٨ . فكان من الضروري التعرف على حركة الفولكلور في تركيا لناخذ منها التجربة .

لكل ذلك فسنت طويلا عن مصادر يمكن من خلالها التعرف بالدراسات الفولكلورية داخل تركيا . ولم نجد ما يفي بالغرض . الا مقال النبال الذي يتميز بأن صاحبه قد عابن الفولكلور التركي واطلع على ما جرى عليه من دراسات . وبقي بعد هذا أن نظهر دراسة عن الفولكلور التركي مكتوبة من وجهة النظر العربية ربطا للتراث السبعيين العربي والتركي .

والانظار الغربية نحو الثقافة الشعبية التركية
والدراسات التي أجريت عليها .

مراكز الدراسات الفولكلورية

استكمالا لهذه العنومات ، لا بد لي أن اشير
الى ثلاث جمعيات تركية ، وبالمثل الى هيئة غير
محددة الاختصاص تماما . وكل من تلك الجمعيات
شارك وأضاف بقدر كبير الى الدراسات
الفولكلورية . وأقدم تلك الهيئات في تقديري
« معهد التركيات » الذي يحتضر الآن ان لم يكن
قد مات . وقد أسس باستانبول في ١٩٢٤ ،
تحت الاشراف العام لأكبر مؤرخي الامة وأعظمهم
« كوبرتو زاده محمد فؤاد » ، وهو معروف أكثر
للقرب كرجل دولة ممتاز تحت اسمه الاخير فؤاد
كوبرتو . وفي عام ١٩٣٥ شرع المعهد يصدر
« دائرة معارف الادب الشعبي التركي » وفي نفس
السنة هجر المشرق - لأسباب مجهولة بالنسبة
لي - رغم أن بدايات المنشور من تلك الدائرة
(حرف الالف جزءه من حرف الهاء) تمكس روحا
علمية متفانية قوية التأثير . وتحت نفس الرعاية
ونفس هيئة النشر ظهرت سلسلة مونوجرافات
عن « الشعراء المغنيين » « سسائش ثلثي »
ثم استمر إصدار تلك السلسلة بعد ذلك تحت
رئاسات مسئولة متعددة ، من بينها جامعة
استانبول وبعض الناشئين التجاريين . وتعتبر
تلك السلسلة من أكثر المنجزات تأثيرا في دراسة
الفولكلور التركي ، وذلك لما للأبحاث المنشورة من
مكانة وبسبب الأهمية الخاصة التي حظرتها المادة
المقدمة في تلك السلسلة .

و « السسائشاني » هو عازف قيثارة شعبي ، يؤلف
ويغني ، يروي وأحيانا يبتكر أو يقتبس أغاني
شعبية وأغاني تشبه الموال وعادة يدعى بطولتها
والسسائش آلة موسيقية تشبه الماندولين ذا العنق
الطويل . والناشر تفتي المؤلف المغني (الشاعر) .
ولم يعد باقيا اليوم من تلك القطع من ذلك النوع
الا بقية غير حقيقية من الموسيقى الدارجة . وإذا
كان الملحنون والشعراء الفتيون العثمانيون وفي
العهد التركي المبكر (١٧٧١ - ١٥٦٦) يقلدون
الاشكال الاجنبية ، الفارسية عادة ، وكانوا
يؤلفون باللغات الاجنبية بالفعل ، فقد كان شعراء
السسائش يؤلفون بالتركية السوقية ، وكانوا
يقدمون الاشكال الفنية الأيسر ولكن
الأكثر تأثيرا . وهي الاشكال التي جلبها - على
الفنون الشعبية - ٨١

كتبت هذه المقالة عن مادة ببلوجرافية عامة ،
ونأمل بها أن تقدم صورة للأنواع الفولكلورية
المنتشرة في تركيا ، وكذلك اتجاهات الدراسات
الفولكلورية في ذلك البلد .

وفي البداية نشير الى مصدرين ببلوجرفيين
يفيدان الدارس القادر على القراءة بالانجليزية :

الأول ، وهو الأكثر قيمة ، « دليل لدراسة
المنطقة التركية » (واشنطنجتون ١٩٤٩) تأليف
جون كنجزلي بوج ويعتبر - في الغالب - أعظم
دارسي التركيات في زماننا . ويقدم الكتاب نوعا
من التعليقات الشارحة على كل من المادة المصدرية
والدراسات التي قامت على تلك المادة . ومع أن
« بوج » لم يكن فولكلوريا ، الا أنه كان أحد أساتذة
قلائل أدركوا أنه لا يوجد في الثقافة التركية
فصل واضح بين ما هو شعبي وما ليس بشعبي .
كما أدركوا أن فهم ما للشخصية التركية لن
يتأتى الا من خلال دراسة وثيقة بالفولكلور
التركي ، وأن الثقافة التركية الحديثة هي نتاج
الالتحام الرواعي بين الفولكلور التركي والثقافة
الغربية « غير الشعبية » ، ونتساج للنمذ المقصود
للتقافة المكتوبة التي تنتمي لتركيا ما قبل
الجمهورية . وقد أكد هذا أن التراث المكتوب -
الذي يعود الى تركيا العثمانية - وقد نشر
بالحروف العربية - لم يعد سهل المثال في تركيا
الحديثة ، التي لا تعرف الا الابجدية الرومية .
ومما لا شك فيه أن الإصلاح الابجدي قد جرد
تركيا الحديثة من موروثات رائعة . وإن كان قد
أعيد كتابة كثير منها بالطبع . الا أن هذا الإصلاح
الابجدي لم يجد وسيلة للتأثير على استمراد
الميراث الفولكلوري القومي نظرا لأنه يعتمد على
التناقل الشفوي .

والمصدر الببلوجرافي العام الثاني هو كتاب
جريس هافلي فولكر المطبوع بطريقة الميموجراف
والذي يصعب الحصول عليه وهو : « تركيا : قائمة
مراجع مختارة » (واشنطنجتون ١٩٤٣) وهذه
الببلوجرافيا ، المعدة لمكتبة الكونجرس ، تكمل
عمل « بوج » الأخير ، إذ أنها تذكر عددا من
الدوريات والمقالات الصحفية وثيقة الارتباط
بالفولكلور . وأهم ثلاث موضوعات وأكثرها فائدة
بالنسبة لدارس الفولكلور في ذلك الكتاب هي :
الدين ، المرأة ، الفنون والآداب . إذ تحتوي هذه
الفصول على أكثر المواد قربا من اهتمام دارس
الفولكلور ، كما تقدم شرحا كاشفا عن الاتجاهات

الجديدة ، وبالطبع يشربون المبادئ السياسية ،
الا أنه بعد أن تولى الحكم الحزب الديمقراطي
بقيادة جلال بايار وعدنان مندريس في ١٩٥٠
أغلقت تقريباً الاربعانة بيت شعبي نتيجة
لعلاقتها الوثيقة بالحزب المعارض . وأقعد على
ظلت مغلقة منذ ذلك الوقت . ومهما يكن المظهر
السياسي لبيوت الشعب تلك فإن على الفولكلوري
أن يعرف أن عدداً منها قام برعاية ونشر مجلدات
قيمة متنسوعة من الفولكلور التركي جمعت من
المناطق التي يقع فيها كل منها .

هذا ولم أستطع أن أعرف الرقم الإجمالي
للمونوجرافات والمجلدات والجرائد (وقد أصبحت
في الوقت الراهن ثمانى صحف على الأقل) التي
أصدرها هذان المجمعان وبيوت الشعب وأن كان
لا بد أنها تصل إلى المئات . كما أنني لا أعرف عدد
المقالات الفولكلورية غير المنتظمة التي صدرت وفق
المناسبات وظهرت في المجلات الدورية الفصلية التي
تصدرها مختلف الكليات الجامعية التركية . ولكن
يبدو أن العدد كبير . ومن ثم فاني أتوقع ألا توجد
مجموعات كبيرة من دراسات الفولكلور التركي
المطبوعة خارج تركيا ، ورغم وجود مجموعات
مفيدة موجودة في مكتبة الكونجرس أو في جامعة
انديانا . ومن الغريب أنه لا توجد أية مجموعة
مفهرسة .

وانتقل الآن الى مسائل أكثر تحديدا ، أمل
بها أن أعطي في الوقت نفسه انطباعاً عما يقوم به
دارسون متخصصون في مجال الفولكلور التركي ،
كما أمل أن أقدم صورة عامة للفولكلور التركي .

علماء فولكلور الأتراك

أكثر الفولكلوريين الترك نشاطاً اليوم
بروتو ناثلي بوداتلو ويقيم حالياً في فرنسا ، الا
أنه يعتبر نفسه مختصاً بالحكاية الشعبية
التركية ، وهي فرع غني جداً من الفولكلور
التركي تشمل عدداً كبيراً متنوعاً .

من بين مصطلحات القصص الشفاهي : الحكاية
(قصة ، رواية ، تترجم أحياناً للإنجليزية «حكاية»
عازف قيثارة وهي من حيث الشكل تشبه القصة
الفنائية) . والدستان (الملحمة الشعبية ، نبطها

الارجح - الترك معهم الى آسيا الصغرى كجزء من
ثقافتهم الشعبية . ولم تبق أسماء أولئك الشعراء
المفنين الشعبيين فحسب ، بل في انصالب أيضاً
بقيت تراجم كاملة لهم ، منها ما يرجع الى القرون
المبكرة للاحتلال التركي للأناضول ، ولا زالت
أشعار ذلك النوع تترن مؤلفهم التقليديين
والمبجلين . وهي أشعار عاشت شفاهاً مع أنها
دونت في الأزمنة المتأخرة . ومن المحتمل
أنها ألفت شفاهاً وجرى تدوينها شفاهاً أيضاً .
وما يصور تأثير أولئك المفنين على الثقافة التركية
الحديثة أورتوريو «يونس أمره» لأعظم الموسيقيين
الترك والمدير الحالي لكونسرفتوار موسيقى أنقرة
عدنان سيميون . وقد ألف الأورتوريو وقدم لأول
مرة في سنة ١٩٤٦ . ويحكي الأورتوريو قصة
يونس أمره شاعر الساز القديم (١٢٨٠-١٣٣٠) ،
مستخدماً قلب المزاج الغريب وشحن الأغاني
الشعبية (المؤثرة في كلماتها وموسيقاها) انتهى
لا زالت تنسب في الذهن الشعبي لذلك العبقري
الشعبي منذ زمن بعيد .

وقد أنشئ كل من « المجمع اللغوي التركي »
و « المجمع أنثروبولوجي التركي » في أنقرة ، والذي
رعاه الى حد ما البطل التركي كمال أتاتورك .
وقد نشر كل منهما مواد فولكلورية . وقد جمعت
في أرشيفاتهم المتعددة للمادة المصدرية مناجم
هائلة ناعمة للأبحاث والمشورات المستقبلية
وأكملت على هذه المادة المصدرية شأثير الى أرشيف
في مكتبة المجمع اللغوي الجديدة حقاً بالتفوية .
يحتوي هذا الأرشيف ، النظم جيداً ، على مادة
خاصة بلون من الأطلس اللغوي للحدث الدارج
بكل اقليم من أقاليم تركيا الثلاث والستين .
وفيه نجد لكل كلمة أمثلة على استعمالها في
الأمال والألفاظ وما الى ذلك ، وتقتبس تلك
الأقوال بالضبط كما جمعت من الأقاليم المختلفة .

أما « الهيئة غير المحددة الاختصاص تماماً »
المشار إليها آنفاً فهي «خلق اوى» «بيت الشعب»
و « الخلق اوى » كانت مراكز محلية لتعليم
البالغين ومراكز ثقافية أسسها أتاتورك وحزب
الشعب الجمهوري في سنة ١٩٣٣ . وكانت تمان
من الحكومة وتخضع لاشرافها . وقد أقيمت في
جميع أنحاء البلاد سواء في المدن الكبيرة والصغيرة
بل وحتى في القرى الصغيرة . وهناك يجد الناس
نسخاً من الصحف الوطنية ، ويشاركون في
النشاط الاجتماعي مثل الرقص الشعبي ،
ويتعلمون القراءة والكتابة مستعملين الأبجدية

عادة قاطع طريق و « ساز شاعر » ، وأحيانا لا تتميز عن الحكاية الا بالطول ، والمثل (وأحيانا ما تكون مرادفا واضحا للدستار) . الفكرة (الفقرة ؟) (حكاية نادرة) . النكتة (نادرة) تتضمن شيئا طريفا) . وهناك مصطلحات كثيرة غير ذلك تدخل فيما حدده الفولكلوريون الغربيون تحت اسم « حكايات الجن » وتحت اسم أوليا داستاني أي قصص الأولياء) . وهذا الغنى في الأنواع التركية يشكل طرزا متداخلة من القصص الشعبي قد تفسر امتناع الفولكلوريين الترك عن استخدام فهرس تومبسون .

وبعطينا كتاب «بوراتو» و «فولغرام ابرهارد» « **طرز الحكاية الشعبية التركية** » (فيسبادن ١٩٥٣) . والمقالات القيمة التي قدم بها لهذا الكتاب تستحق التقدير العظيم ومثلها مقدمة بوراتو لكتابه « **حكايات تركية** » (باريس ١٩٥٥) الذي يمثل عينة ممتازة للنماتس الموجودة في مجموعته وهي تمثل الطرز والأساليب المميزة الموصوفة في المقدمة . وقد صدرت تراجم أخرى جيدة صغيرة حديثة ، أحدها للماجري كنت باسم «حكايات جن من تركيا» (لندن ١٩٤٦) ظهر دون خطة سابقة عن مشروع لأحد بيوت الشعب . وآخر لنسكي تيزل « **حكايات تركية شعبية** » (استانبول ١٩٥٣) ، وقد وزعته مكاتب الاستعلامات التركية مجانا .

ولسنا في حاجة هنا لأن نناقش المجموعات التي لا حصل لها عن **نوادير نصير الدين** خووجه رغم أنها تستحق التنويه . وتلقى الطبقات الرخيصة والاقتباسات الدارجة رواجاً واسعاً حيث توجد في كل مخازن الكتب التركية واكتشاك الصحف . وأحد مجاميع النوادر الأخرى تدور حول **ذواويش الينكاشيه** (وقد جرى حل كل الطرق الدرويشية المشابهة في تركيا منذ الايام الاولى للجمهورية) وفيها نجد نوعاً من السفسة الدنيوية نحو الممارسات والمحرمات الدينية التقليدية . وحتى يمكنني أن أصور كيف أن الفولكلور يسود الثقافة القروية ، أذكر سلسلة هزلية صاخبة - وللتترك تاريخ طويل ممتاز في الكاريكاتير- تصور **جانابا** (تقريباً الأب جون) (١) وهو رجل أخرق ، ولكنه محبوب ، من الطراز العتيق ذي المعدات الدينية التي أزعجت تماماً المناحي الحديثة .

(١) التيس الامر على صاحب المقال وصحة الترجمة (جان) وتعني دوح و «بابا» وتعني ابيه .

ولا شك أن الروايات التي في شكل حكايات «المغني العازف» كما اصطلاح عليها ابرهارد هي أكثر الاشكال اثرة لاهتمام الفولكلوريين الغربيين القلائل الذين يعرفونها . وجانب كبير من هذه القصص شبه المحلية تمجد قطاع الطرق الخارجين على القانون . ويسئلو أنهم كانوا جميعاً شعراء شعبيين . ويشيع في العادة أن قطاع الطرق هم الذين ألفوا القصص التي هم أبطالها أو ، على الأقل ، ألفوا الاغاني المرتجلة بها . ويصور أبطال تلك القصص عادة : كافرين من الطبقة الوسطى أو من أصل متواضع ، ذوي أحجام هائلة ، وطبيعة عاطفية مجيبة ، وانحرافهم عادة يكون بسبب المجتمع أو القانون ، ويشبه أولئك الابطال ، في بعض التفاصيل بطل البلاد الانجليزي **دوبن هود** ، وبطل البلاد الصربي **ماركو كرايفيتش** .

المغنون العازفون

ولعل أفضل دراسة عن حكايات المغنين العازفين هذه دراسة بوراتو البارزة عن « **سيرة كور اوغلو** » (استانبول ١٩٣١) . و **كور اوغلو** (الصبى الاعمى أو ابن الاعمى) هو الاسم الذي يحمله البطل والرواية التي يظهر فيها . وهذه السيرة ، فيما اعتقد ، أحب قصة للترك ، وهي أطول قصة من نوعها (استغرقت ترجمتها الانجليزية ، رغم أنها ناقصة ، مئات الصفحات) . وتحكي عن شاب أصبح زعيم زمرة من قطاع الطرق يرعب السلاطين وروساء عصابات الطرق المنافسين ، انتقاماً لظلم وقع على أحد أتباعه . وبعد عدد من الاعمال الهزلية ، يسأله فيها عادة حصانه المحبوب ، يسمح البطل بمقتله بدلا من أن يمضى في القتال ، بعد أن أقعد حصانه . وقد كتب ابرهارد تقريراً عن الصور الحديثة (المتغيرات) الجارية لتلك السيرة وغيرها في **مونتوجراف** ممتاز عام ١٩٥٥ ، يحمل العنوان « **حكايات المغنين : من جنوب شرق تركيا** » .

وهناك دلالات عديدة على استمرار شعبية أمثال هذه القصص . وكثير منها سهول تناول في طبعات صفراء رخيصة السوق ، خاصة لدى أكشاك الجرائد في الريف والمناطق الحضرية الفقيرة ، مثلها في ذلك مثل الاغاني الغنائية المنسوبة لمختلف شعراء **الساز** القديماء . وقد اتخذ عدنان سيجون من قصة **كرم وأصل** أساساً للوبرا التركية الحديثة العظيمة .

القرة قوز او خيال الظل

والقرة جوز هو مسرح خيال الظل ، وهو أحد أنواع التمثيلية الشعبية التركية التي درست بشكل ممتاز على نطاق عالمي . وكماثل على تلك الدراسات كتاب جورج جاكوب « مسرح خيال الظل التركي » (١٩٠٠) وهدموت يتر « تلميذات خيال الظل التركية » (١٩٢٤) . وقد عولج هذا الشكل من التمثيلية الشعبية لا في عمل كركج فحسب ، بل وكذلك في كتاب صبري أسعد سيواسن كل « القره كوز » (استانبول ١٩٤١) وترجم للفرنسية (استانبول ١٩٥١) وللانجليزية (انقره ١٩٥٥) . والكتاب الأخير دراسة مصورة تهامج بشدة التركيز على الجوانب النفسية والعنسية في الدراسات التي قام بها الباحثون الألمان الأول عن مسرح خيال الظل .

وقد أسعدني الحظ أنني زرت الساحة الخلفية لأحد مسارح القره جوز ، وتفرجت على عرضه ، في بداية ربيع سنة ١٩٥٣ . وكان يقدم ذلك العرض قره جوز « كوجك علي » (علي الصغير) الذي قد يكون آخر الخياليين أو « القره جوزجية » الكبار في تركيا . ومسرح خيال الظل عبارة عن ستارة نصف شفافة ، مساحتها أربعة أقدام تقريبا ، ذات جانبيين يخفيان اللاعب . وكانت الستارة معلقة فوق مائدة مغطاة حتى لا تظهر أقدام اللاعب للنظار الجالسين في المقدمة . ويوضع مصدر الاضاءة خلف الستارة . وتشبه ومما لا شك فيه أن الاصلاح الأبجدي قد جرد أعضاؤها أعضاء مقدمة المسرح (كانت قناديل في البداية) . ويقف الخيالي خلف مصدر الاضاءة ويأخذ في تحريك « الشخصوخ » خلف الستارة فتقع بين مصدر الاضاءة والستارة . والشخصوخ عرائس ذات بعدين ، وهي ملونة ، مصنوعة من جلد الجمل ، يحركها الخيالي بواسطة قضبان اسطوانية طولها ثلاثة أقدام . وأمام الجانب الآخر من الستارة يجلس النظارة فيرون الشخصوخ ظللا خفيفة التلوين تتحرك بحسوية مهتزة جيئة وذهوبا على الستارة البيضاء . وهناك الى جانب الشخصوخ التي تمثل الإنسان شخصوخ ملونة تمثل أدوات مساعدة ، مثل : بشر ، سفينه ، شجرة أو قصر . وكانت تصنع - أيضا - من جلد الجمل حيث تلصق - عند العرض - وراء الستارة . والذي يحرك الشخصوخ كلها لاعب واحد يجهر بكل الاصوات المختلفة المدهشة . ويماونه صبي عليه أن يحضر العروس المطلوبة في

والانتقال من القصة الشعبية الى التمثيلية الشعبية لا يحدث دفعة واحدة في نظر دارس التراكيب الذي يعتبر مجلس الحكاية الشعبية أحد أوجه المسرح الشعبي . وخير ما كتب عن التمثيلية الشعبية التركية كتاب سليم نزهت كركج « المسرح التركي » (استانبول ١٩٤٢) ، وهو كتاب جدير بأن يترجم . وبالعالم الكتاب المسرح التركي الشعبي تحت ثلاثة عناوين: الملاح والأورطه ايوني ، والقره كوز .

وتحديد هذه المصطلحات يحدد طبيعة التمثيلية الشعبية في تركيا . فالملاح (في الماضي ، للأسف ، ما عدا بعض البقايا التي تحن للماضي وبالطبع تتصل بالمساحات الاقليمية الباقية) كان مسلي المقهى وصحن الجامع . وكان يقدم الحكايات الشعبية دون أن يستخدم أي أدوات أكثر من الشال والكرسي الذي كان شارة مهنته التقليدية . وكان يجلس على مقعد عال أو على مسرح مرتجل ، أو تحت بأكية رواق مسجد ، ثم يأخذ في قص الحكايات القديمة ، (عادة من نوع الحكاية الشعبية أو الرواية من الذاكرة ، معتمدا فحسب على صورته الباصرة وعلى الایماء لتكتسب الحكايات حياة .

أما الأورطه ايوني (حرفيا « عرض في الوسط ») (١) فكان نوعا من المسرح الشعبي المستدير ، وهذا النوع غير موجود اليوم ، إلا أن بعض المؤيدين النشطين في المسارح غير الشعبية ما زالوا يمترون على أداء ذلك النوع . ويحتوى كل أورطه ايوني على رجلين يمثل أحدهما كل الأدوار النسائية . وقد تقدم فرق الأورطه ايوني المتنقلة عروضها بأن تمد بطانية أو سجادة في أحد الميادين العامة أو في حديقة أو أي مكان آخر في البواء الطلق . وفي أحد أركان البطانية أو السجادة تصبب حجرة ملابس ذات حواط ثلاث بحجم كمشك التليفون تقريبا . وبأكسسوارات متواضعة يأخذون في تمثيل رواياتهم . وتصور عروضهم الكوميديّة الرخيصة البسيطة الشخصيات العامة الاصطلاحية (العربي ، الأرمني ، الألباني ، اليوناني ، الغربي ، الجندي ، المتنمر ، المخنث ، مدمن المخدرات ، وما إلى ذلك) ههنا الى جانب ما يرتجلونه . وحول جوانب البطانية - المسرح الأربعة يقف المتفرجون وهم يكمبون رغبته في مشاهدة ما يجري داخل حجرة الملابس وخلال الديكور غير الموجود .

الوقت المناسب ، كما يساعد في هدم المسرح وإقامته . وقد ينضم الى العرض موسيقى أو أكثر ، يضيف موسيقى متتابعة للعرض على الآلات التركية التقليدية .

وتمثيليات خيال الظل ، التي يوجد منها عشرات ، نفس سمات الاورطة أيوني ، كما تشابه شخصياتها ، باستثناء هام واحد . ففي مسرح خيال الظل الشخصيتان الرئيسيتان دائماً هما القره جوز وحاجيوات وقره جوز يعنى النعين السوداء ، ويصور بمرس ذات عينين سوداوين نافذتين ، وهو رفيع بسيط ملتح ، يخلعه بشتى الوسائل حاجيوات الماكر ، ابن المدينة ، مدعى المعرفة ، المداهن . واسم حاجيوات مركب من حاجي (الحاج) واويات(١) . وبعضى الاثنان في تقديم هزلية طويلة ، قد تتضمن أحيانا مواقف بذيئة ، ويحز في نهايتها قره جوز ، رغم سذاجته ، انتصارات ، بطريقة ما ، نتيجة خيبة المخادع الماهر حاجيوات . ومن الطريف أن لتمثيليات خيال الظل بدايات ونهايات موحدة تقليدية نطية ، وهي استعراضات رمزية جميلة يتنصل فيها اللاعب من أية مسئولية عن أعمال العرائس ويعزوها الى القدر .

أما بالنسبة للفلة الحديث الشعبي وللأمثال والمفردات العامية فقد جرت بشأنها دراسات كثيرة . وإن كان التعرف الكامل على تلك الأعمال لن يحدث بسرعة طالما أن قدرا عظيما منها نشر في دوريات تركية اقليمية كما أن بعضها مغفور . وقصد نشر **سامي ارجون** ، بجانب آخرين ، مجموعات من البلحة أو المسالة (لفز ، إجابة) . وكتب **عبد القادر اينان** أبحاثا فولكلورية عديدة قيمة ، أحدها الكتاب البارز المتميز « **الشامانية في الماضي والحاضر** » (أنقره ، ١٩٥٤) . وهذا العمل جدير بدوره أن يترجم الى لغة عالية .

والخص ما سبق لي أن ذكرته في الآتي :

يتسع مجال الفولكلور التركي اتساعا عظيما ، وهو ذو أهمية كبيرة بالنسبة لعلم الفولكلور العالمي . وهناك قدر لا بأس به من الدراسات التي أجريت على الفولكلور التركي ، كثير منها على يد الأتراك أنفسهم . وإن كان كثير من بحوث الأتراك غير ميسور للدارسين العالمين . وقد أجريت دراسات ميدانية على موضوعات قليلة . ولا زالت توجد ثغرة في الامكانيات للبحث الفولكلوري في تركيا .

أما ما لم أذكره حتى الآن فهو ان تركيا بلد تحتوى على أقليات عديدة . وهناك قول شائع ينهب الى انه اذا وقف المرء على جسر جالتسراى باستانبول فانه يسمع كل لغات **الغالب** ويمسنى أن أضيق أن بعضا لم يبق من يتكلم به في أى مكان آخر . إن مثبات من انفعالات الشعبية الاخرى توجد في تركيا الى جانب تلك التي يظن عادة أنها الثقافة التركية . ولاشك أن الاحتمالات والميكنات الفولكلورية الموجودة في المجتمعات التي غادرت موطنها خمسة قرون ، ولثقافة لم تدرس في الغالب كثقافة «الكره» ، ولأخرى لم تدرس قط كثقافة «اللاذ» (١) ، في طرابزون ، وكذا غيرها من المناطق الساحرة ، لا شك أن كل تلك الاحتمالات تبدو فوق التصور .

ويقول أشد إيجاز يمكن أن أقول : ان تركيا قد تكون **البرادو الفولكلور** .

ترجمة : « عبد الحميد حواس »

(١) قوم يسكنون جنوب شرق البحر الاسود في طرابزون ولهم لغاتهم الخاصة بهم ينتسب «اللاذ» «تولاي» أى ابن اللاد (الترجم)

اشكال الموسيقى الشعبية

وبرغم اتساع موضوع الموسيقى الشعبية التركية ، إلا أنني لم أكد أشير اليه ، اللهم الا عندما ذكرت أشعمار وأغاني « شعراء الساز » المتضمنة في القصص . لقد قامت محاولات للدراسات الاندائية لمجمع الموسيقى الشعبية تحت اشراف الحكومة . وجمع في الكونسرفاتوار القومي للموسيقى بانقره آلاف من التسجيلات الميدانية من التروكو (الاغاني الشعبية الأصلية التي تشبه الموال) ، والمعنى (الغنائية) ، والنينى (أغنية مهددة الطفل) وأنغام الرقص من مثل الزبيك ، وأغاني الدراويش الطوسية . والمجموعات الدينية الأخرى . وكان **عدنان سيجون وخليل يوتنكن** من بين الذين نظموا وقادوا رحلات الجمع الميدانية . كما أن بيوت الشعب المحلية أشرقت على رحلات أخرى وإن كانت أقل علمية . ولم ينشر شيء من كل هذه المادة الهائلة المجموعة . إلا أن بعض التسجيلات التجارية للموسيقى الشعبية الاصلية متاحة الآن .

جولت الضنون الشعبية

تحسين عبد الحى

رائد للمعمار العربى

بجهدهما وثقافتهما الواسعة ، أكثر مما أضاف
بعض المتخصصين ، أو بعض الذين يشيرون
الى أعمالهم تعبيرا (شعبى) من قبيل الترويج .
وهم منتشرون فى الصحف ، والإذاعة ، والتلفزيون
والمرح وغيرهما من وسائل الاتصال الجماهير .

ويبدو أن الاهتمام والبحث العلمى ، وتهيئة
الفكر ، كما يقولون ، قد جعلت روادنا
الاثنين ، يشتركان فى إعطائك إحساسا واحدا
بالتقدير والاحترام ، كل منهما يعيش وحيدا ،
مع نفسه ، وكتبه وأبحاثه واهتماماته ، لزوجته ،
أو أولاد ، أو اهتمامات معيشية عادية . فالمهندس
حسن فتحى ، يقطن فى بيت الفن بالقلمة وسط
المشربات ، والشبابيك المحلاة بالزخارف الخشبية
الدقيقة الصنع ، حتى مفرش المائدة التى جلسنا
حولها ، محلى بنقوش زخرفية شعبية غاية فى
الدقة والجمال .

وعندما صعدنا الى السطح مرة أخرى ، وجدنا
نفس الجلسة الهادئة والمرتبطة بعناية ونظام ،

سيظل الرواد فى كل أمة ، يعملهم ويجهدهم
الذى يبذلونه فى صحتهم بمثابة مشعل حضارى ،
يقودون ، ويعطون ، ولا يفكرون فيما يأخذون ،
وسنلتقى هنا باثنين منهم فى بلادنا .

أول هؤلاء الرواد هو المهندس حسن فتحى ،
رائد المعمار العربى ، وشيخ المهندسين المبتكر ،
والجاسم على جائزة الدولة التقديرية ، والثانى
هو الدكتور عثمان خورت العالم البارز فى مضمار
الأبحاث الخاصة بالفنون الشعبية علميا ،
وميدانيا ، والحائز على جائزة الدولة لتشجيعية .

ويقال : «الرجل من أن المهندس حسن فتحى رجل
يهتم بالمعمار والمشاريع الهندسية ، والدكتور
عثمان خورت هو فى الأصل مهندس زراعى له
صولاته وبحولاته فى الأبحاث المتعلقة بمورفولوجيا
النبات ، وتركيبه التشريحي الا أنهما يشتركان
فى اهتمامهما المتزايد بالفنون الشعبية . » وحبهما
لها . . . وعلى الرغم من أنهما على ما يبدو قد اتخذاهما
فى البداية مجرد هواية الا أنهما أضافا إليها

حيث كان يجلس بعض ضيوفه الفرنسيين ، من كلية الفنون الجميلة بفرنسا ، جاءوا ليزوروا رجلا وهب حياته للهندسة العربية - وكما يجب أن يسميها دائما « والفن بكل أنواعه » . وعندما تجلس في حضرة المهندس حسن فتحي ، فانك تشعر بعظمة الفكر وبساطة المظهر ، وعندما تنظر الى القاهرة من هناك ستجدتها أمامك مدينة عظيمة ، يحلم المهندس حسن فتحي أراهم في مجازها وتخطيطها على كامله ، كإن مخلص للمدينة عظيمة ، وحضارة مازالت قادرة على العطاء .

وإذا ما جلست الى الدكتور عثمان خيرت ، ومنزله في قلب المدينة في شارع خيرت على اسم جده لوالده ، ستجد نفسك بعد دخول المنزل أنك بعيد كل البعد عن القاهرة ، إن الرجل يجلس وحده في منزل من ثلاثة طوابق ، كل ما فيه محلي بالصور والرسومات الشعبية ، أينما ذهبت تشعر أنك في متحف صغير مرتب بعناية ونظام ، وستجد نفسك وسط عديد من الألبومات التي تحكي قصة حياة رجل عظيم ، كل شيء في حياته منسق ومنظم في الألبومات بديدة تصل الى الأربعين اليوما .

إن صديقنا الاثنى المهندس حسن فتحي والدكتور عثمان خيرت - يشتركان في أشياء كثيرة ، في الوحدة ، وفي الاسم الذي يطلقه كل منهم على صديقه المفضل الذي يؤنس وحدته ، وهذا الصديق هو الكلية - توسكا ، عند المهندس حسن فتحي ، والكلية توسكا أيضا عند الدكتور عثمان خيرت ، ولكنها عند الدكتور عثمان خيرت مع ابنها سلطان ، وهو كلب قوى ، يرقص فرحا عندما يرى صاحبه .

والمهندس حسن فتحي رجل جذاب في حديثه ، يملؤه دائما بالتعبيرات القوية ، وبأسلوب ساخر أحيانا . وتأتي هذه الأشياء عندما يستمرسل في شرح وجهة نظره في موضوع ما ، أما البداية دائما فهي جادة ووصيفة .

وعندما جلسنا معه أنا والزميل مجاهد عبد التميم مجاهد ، أخذنا نتحدث في موضوعات شتى . ولما سألته عن رأيه بشكل عام في الفنون الشعبية ونظراته الى المستقبل ، أخذ يطرَح علينا قضايا جد هامة .

قال المهندس حسن فتحي : « انه لأمر غريب أن كل المهتمين الآن بالفنون الشعبية يقومون بعمل واحد ، هو زبدها وصدا أكاديميا فقط ، دون

بذل الجهود لحمايتها أو تنميتها وليس ذلك فقط ، إن هناك ظواهر جد خطيرة ، إذ إن بعض الفنون في طريقها الى الانقراض الآن ، وضرب لنا مثلا غريبا عن أنوال اخميم في بني عدى ، فقد كان في اخميم لفترة قريبة ما يزيد على ١٠٠٠ نول يدوي ، كانت تنتج أغذية القرش والسنان وغيرها من المنسوجات المحلاة بالرسومات الزخرفية الجميلة ولقد كان لجودة هذه المنسوجات ودقة صنعها أن عرضت محلات جالاري لافاييت في باريس ، إن تأخذ انتاجها لمدة طويلة وذلك بمساعدة الأخت جيزي التي تقوم بعمل المعارض وعرض سلع اخميم هذه في الأسواق العالمية ، ولكن مشكلة اخميم الآن أن هذه الأنوال في حالة عجز الآن أمام قوائين « التامينات الاجتماعية » التي تفرض على أصحاب هذه الأنوال البدوية نفس المطالب والشروط التي تتعامل المؤسسة بها مع المصانع الآلية الكبيرة . ونتيجة لذلك انخفض عدد الأنوال مؤخرا من ١٠٠٠ نول الى أقل من ٥٠٠ نول ، وذلك في الرغم من أن حرفي هذه الأنوال يقومون وهم لا يعرفون بالمحافظة على تراث زخرفي شعبي رائع سوف يندثر باندثار هذه الأنوال .

إن الواجب يحتم علينا أن نساعد هؤلاء الحرفيين الفنانين الشعبيين لا أن نعرضهم لما لا طاقة لهم به . »

ويستمرسل المهندس حسن فتحي وفي اهتمام شديد ، فيقول :

« خذ مثلا آخر في مرمى مطروح . حيث قامت مؤسسة تعمير الصحارى ، بإنشاء مصنع للسجاد والكليم ، فبدلا من التنشيط والمحافظة على التصميمات والأصباغ والألوان وأنواع النسيج اليدوية التي لها تراث معروف في هذه المنطقة لراهم يقومون في هذا المصنع بعمل رسومات منقولة من سجاجيد أجنبية وأحيانا كثيرة ينقلون نمورا ورسومات - من كروت بوستال رخيصة ، تحت شعار التطور الحديث ، وسوف تكون النتيجة بلاشك القضاء على الفنون الشعبية قضاء قبرا ما في المستقبل القريب . »

إن ما نسميه الانحرافات عن الكمال الآلى ، إذا جئت وصدرت عن وجدان شخصي للصانع ، فإنها تعبر عن مزاجه وعن شخصيته ، ومثل هذه الأشياء تقرب عمله إلينا لأنه عمل فني إنساني ، ونحن نريد أن نقرب دائما من الإنسان ولا نبتعد عنه .

ولكن عندما تكون الانحرافات عن الكمال هذه صادرة عن الآلة ، فانها تشكل عيبا كبيرا في الصناعة لأن الآلة تتميز بدقة الصنع وتكرار الفن تكرارا آليا . وذلك يقع ضمن الاختلافات الجوهرية التي تفرق بين الانتاج الفني الحرفي وبين الانتاج الآلى .

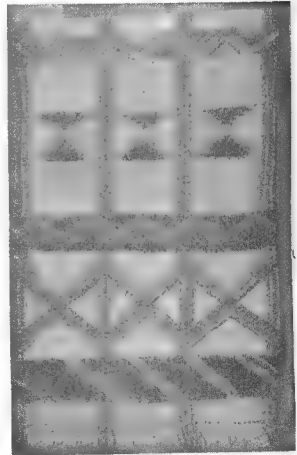
والانتاج اليدوى المرتبط بالفن الشعبي هو انتاج مرتبط بالجنس والجماعة وليس نتاج عبقرية الفرد . لذلك فان قوام هذا الفن يقوم على تقاليد موروثه ، تتجمع فيها كل خبرات الاجيال السابقة ، ومحاولات افراد هذه الاجيال فى تطوير وبلوقة ما يمكن بلورته »

وعندما سألت المهندس حسن فتحى عن بعض آرائه المعمارية كمتخصص ورائد للمعمار العربى قال : « العمارة شأنها فى ذلك شأن النسيج والفخار وخلافه - وكل ما يصنعه الانسان » . لقد كان امرها متروكا للشلاشي الذى يتكون من ، صاحب المنزل وأهل الحرف (حرف البناء) ، والمعماري ، حيث كان هؤلاء الثلاثة مسئولين عن شكل العمارة فى الماضي ، وحيث لم تكن هناك مدارس فنون جميلة أو كليات عمارة ، غير انه كان هناك عناصر معمارية تبلورت ونضجت ووصلت الى درجة عظيمة من الكمال ، مثل المشربيات ، والصفى الرخامية المصنوعة من الفسيفساء ، والتجارات العربية المشقة ... الخ .

وكانت هذه العناصر متداولة ومتوارث حرق صنعها لدى أهل الحرف ، وكان يعرف عنها الصانع والمالك وجمهور الشعب كل المعلومات ، ويدركون بالتالى الفث والتميز منها . أى أن للجميع القدرة على التمييز بين الغالى والرخيص ، لذلك كان تطور هذه العناصر يسير دائما نحو الكمال .

وبالمثل كانت هناك تكوينات فى التصميم المعماري ، متعارف عليها لدى الجميع وتكرر باستمرار ، وقد توارثها الاهال جيلا عن جيل ، وهذه التكوينات ، اوجدتها الظروف المناخية ، وقسوة الحرارة فى بلادنا ، واثرت فيها العادات والتقاليد الاجتماعية .

ومن الأمثلة على ذلك ، تصميم المنزل العربى بأكمله ، الذى كان يتبع نظاما خاصا - من حيث تصميم حجراته حول صحن مفتوح الى السماء ، وتصميم قاعاته التى كانت تحتوى على ملاقف للهواء ، لتسلف الهواء الرطب من الطبقات العليا ،



قطعة سجاد من انتاج اخميم

بعيدا عن حرارة الشوارع وأثرتها • وكان تنظيم كل الحجرات والأحواش ، يتبع نظاما تقليديا يتمشى ومتطلبات الحياة العائلية ، من ذلك عمل المجازات المداخل البيوت ، وهي عبارة عن مداخل ذات انحناءات تمنع رؤية الصحن أو الحوش ، إذ ما فتح الباب الخارجي ، ولكن ليس لهذا السبب وحده كانت المجازات ولكن هناك سبب آخر هام ، وهو تخصيص الانسان نفسيا للانتقال من عمومية الشارع الى خصوصية المنزل » •

ويقول المهندس حسن فتحي : « انني أدعو كل من تتاح له فرصة القيام بتجربة عملية ، بالدخول في منزل مثل منزل جمال الدين الذهبي ، ويسأل نفسه عن كيفية انتقاله من جو الى جو آخر بطريقة محسوسة • ومن المذهل أن المهندسين الاجانب في أوروبا وأمريكا ، قد تنبهوا الى هذه المصانص والمميزات في المنزل ذي الصحن ، والمجاز ، فأخذوا يجرون التجارب ، على هذا النوع من العمارة ويقومون المنازل ذات الصحن في بلاد مثل (الدانمرك) - (مشروع الزينور) وفي اسكتلندا ، في مشروع - (برينستون بان) الذي تتولاه جامعة بحث (أدنبره) »

وفي الولايات المتحدة الأمريكية ، قامت البيوت الهندسية بوضع تصميمات تجارية لمنازل ذات صحن ، لاقت رواجاً كبيراً في «ديترويت» وهي معقل هام للتكنولوجيا الحديثة وصناعة السيارات في الولايات المتحدة •

ولعل من أهم الأسباب لشبوع مثل هذا النوع من المساكن ، أن الانسان المعاصر ، أصبح في حاجة ماسة الى الاستتاف والراحة ، بعد العمل في خضم المصانع والمكاتب وباقي لوجه الحياة الصائبة ، واضطرار الانسان أن يعيش صحيب هذا العصر •

ولما سألته عن سبب هجر هذا النمط المعماري الأصيل في بلادنا •

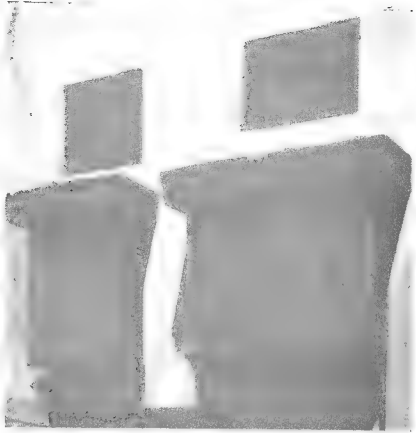
أجاب المهندس حسن فتحي بقوله : « السبب في تركنا لهذا النمط الأصيل وهجرنا إياه هو أن التعليم المعماري في بلادنا أجنبي غربي ٩٠٪ ، ويعتمد على الكتب والمصنفات الغربية ، بينما عمارة البلاد الاوربية ، عمارة اقطار وبرودة شديدة •

وبلادنا كما نعلم جميعا حارة جافة ، ويحتاج الامر عندنا الى عكس الحلول الاوربية ، وقد زاد الطين بلة ، شيوع ما يسمى ، بالطراز الحديث الذي بدأ التفكير فيه في النمسا وسويسرا ، وهذا انطراز مشتق من عمارة المصانع ، والذي يتميز بصنع جدرانه من الزجاج - وهذا النمط المعماري لا يتناسب فعلا مع المناخ الحار الجاف الذي يسود في بلادنا ، وخاصة إذا عرفنا أن مسطح ثلاثة أمتار في ثلاثة أمتار من الزجاج يدخل طاقة حرارية مقدارها ٢٠٠٠ كيلو كالورى في الساعة وهو ما يحتاج الى ٢٠ طن تبريد في الساعة أيضا •

فلو وضعنا ذلك في اعتبارنا ونظرنا باندعاش كبير الى ذلك التقليد الاعمى للغرب ، في تصميم معهد أبحاث البناء عندنا (بالدقي) حيث صنعت واجهاته من الزجاج في الواجهات الشرقية والغربية التي تتعرض للشمس مالا يقل عن سبع ساعات يوميا ، استغلطنا أن نعرف فورا سبب ذلك الازهاق الشديد للعاملين بذلك المعهد في جو خائف - على الرغم من وجود أجهزة تكييف الهواء بكثرة الامر الذي اضطر المسؤولين في المعهد الى تركيب كاسرات شمس خشبية ، فاطلمت الحجرات ، ولم تعد الرؤيا فيسبا ممكنة بدون الانور الكهربائية طوال النهار •

واستطرد المهندس حسن فتحي يقول: «وهجرة الطراز العربي المصاري في كل الوطن العربي ، وخاصة في البلاد المنتجة للبترول والاتجاه الى الانماط المعمارية الغربية حيث لا تتفق المنازل التي تقام حديثا وطبيعة المناخ الحار ، ولا تصلح للمعيشة اطلاقا بدون أجهزة تكييف الهواء التي أصبحت ضرورة لازمة لما يشهد الآن من المنازل في هذه البلاد ، لزوم طرق الأسفلت للسيارات حيث أصبحت العمارة بذلك جزءا لا يتجزأ من صناعة أجهزة تكييف الهواء ، لهر شيء يسترعى الانتباه بالفعل ، فإذا عرفنا قيمة ما تسمتورده البلاد العربية المنتجة للبترول من أجهزة تكييف الهواء، لزال العجب من بث الدعايات المسمومة التي تصمم المعمار العربي ، والحلول الطبيعية التي تتناسب ومناخنا بالتخلف والرجعية • وصولا الى استيراد المزيد من أجهزة تكييف الهواء التي تصدرها ملايين البلاد المتقدمة صناعيا • والتي تنفق ملايين الجنيهات لترويج دعاياتها المسمومة ضد معمارنا الأصيل • »

مشربية من المشربيات التي تركه
جمال النور المعماري العربي



التصميمات ، وعندما تبحث هذه التصميمات
تكافئ الطالب بأعطائه عشرين جنيهاً ثمناً لهذا
التصميم ، ومن ثم يتم تنفيذه - ونجحت الفكرة
بالفعل ، وانتقينا أربعين مشروعاً ناجحاً .

وقد اقترحت كخطوة أولى أن نبحث عن هذه
المشاريع وأن نبدأ بمجموعة من المهندسين الشباب
ليكونوا نواة لتنفيذ هذا المشروع الذي لابد منه
لتطوير الريف المصري .

ولقد أثرت أن أنقل هنا أفكار المهندس حسن
فتحي ، كما هي ، من خلال حوار طويل استمر
بيننا أكثر من أربع ساعات ، لعله يكون مفيداً
للأجيال الشابة من المهندسين الذين يمكنهم بمزيد
من الجهد ، والاحساس بما يملئهم عليهم واجبه
القسمي ، أن يبدؤوا في استخلاص أفكارهم
ونفوسهم من بين الأخطبوط الدعائي الغربي ضد
طرزنا المعمارية ، وليبدأوا في التفكير فيما يريخناه
ويحمينا ، وسط الجدران التي يصممونها لنقضي
فيها أعمارنا . وهو عمل يستحق بذل الجهد من
أجله . لأنه من أجل الانسان . من أجلنا نحن !!

ويتفعل المهندس حسن فتحي قائلاً : « تأكد
تماماً أن الحضارة والثقافة لدى أمة من الأمم
تقاس بمقدار ما تعطيه الى الحياة وليس بمقدار
ما تأخذها من غيرها .

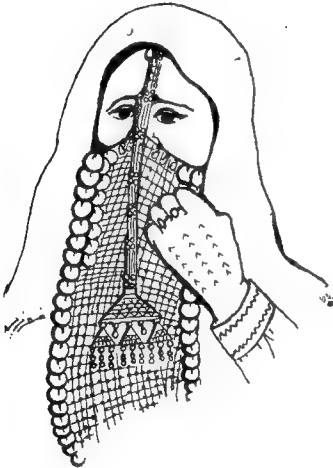
انه ليعز على أن أجد زملائي المهندسين يأخذون
بنات أفكار غيرهم ، أن هذا في رأيي يعتبر عهراً
ثقافياً اذ لابد أن يكون العمل الفني من بنات
أفكارك فكيف يكون المهندس العربي اسمه
« مهندس » يعني سوداء ساحرة . ولكن الأفكار
شعراء ولها عيون ذرقاء ؟ »

ولما سألت المهندس حسن فتحي ، عن تكليفه
بتصميم بيوت الثقافة في الريف .

أجاب قائلاً : « انني أتمسك بأن تكون للجنة
الفنون الشعبية في المجلس الأعلى لرعاية الفنون
والآداب كلمتها في بيوت الثقافة في القرى . .
حيث لابد من ضرورة دخول عنصر العمارة المحلية
في تصميم هذه البيوت الثقافية ، وقد سبق
واقترحت أن يكلف كلية الفنون الجميلة في
أطمار مشروعاتهم التعليمية بوضع بعض

البزاق نفوز بالجائفة

والدكتور عثمان خيرت رجل خفيف البطل ،
حاضر البديهة دائما ، نشط الى ابعد الحدود ،
يتحرك كابن العشرين على الرغم من أنه ابن
الثمانية والخمسين عاما ، كل شيء في بيته
منظم ، باتقان ، تشعير وأنت معه بأن طبيعته
كمهندس ، ما زالت كما هي .. المهندسون عادة
رقميون في كل شيء ، وعندما يكون المهندس فنانا
فإن الرقمية الفكرية تظمم الاتجاه الفني دقة
وتنظيما . ولما ذهبت لمقابلته في منزله بشارع
خيرت ، وجدت كل شيء معدا بنظام .. منزل
فسيح في قلب العاصمة يتكون من ثلاثة طوابق
من الطراز القديم ، كل غرفة فيه عبارة عن متحف
صغير تبين نشاط الدكتور عثمان خيرت ، بل
ونشاط عائلته ، فوالده الاستاذ محمود خيرت
المحامي ، وهو كما يقول عنه الدكتور عثمان
خيرت : « لقد كان كشكولا في الادب والفن ،
فقد كان شاعرا ، وقصصيا ، ومؤلفها ،
له دواوين وروايات ، ما زالت باقية حتى الآن ،
ورث عن والده وجهه ، فن الخط الجميل ، كما
كان يهوى الموسيقى ، ويعزف على العود والكمكان
ويعشق نواحي الفن التشكيلي . فقد كان رساما
ومثالا وحفارا » .



فاذا ما عرفنا ذلك وجدنا أن الدكتور عثمان
خيرت ينتمي الى أسرة عريقة في اهتماماتها الفنية .
ولما سألت الدكتور عثمان خيرت عن كيفية
اهتمامه بالفنون الشعبية . أجاب على بقوله :
« لقد كان عملي بالمتحف الزراعي منذ عام ١٩٥٦
هو بداية اهتمامي بالفن الشعبي . فقد طلب الى
وقفت أن اقوم بعمل تصميم للحديقة الفرعونية ،
فقد كان في مصر حديقة يابانية بحلوان ، وأخرى
أندلسية في الجزيرة ، ولا توجد حديقة فرعونية
في مصر !! وقد بحثت هذا الموضوع بحثا وافيا
وأطلعت على مختلف المراجع واتصلت بمساع
الأثار ، وكتبت عن الموضوع بحثا وافيا (نشر في
مجلة السياحة) كما قمت بتصميم دقيق لحديقة
فرعونية في ثلاث لوحات للمنظور والمسقط
والتفاصيل ، وتم تنفيذ هذا المشروع مصفرا أمام
قسم الزراعة المصرية القديمة بالمتحف الزراعي ،
ثم نفذ بعد ذلك على مساحة متسعة على النيل



الدكتور عثمان خريت يشرح للمحرر كيفية صنع نموذج لدبابة قام بصنعها أحد الفنانين الشعبيين

الغربي وواحة سيوة ، وبلاد النوبة ومدينة أسوان ، والواحات البحرية ، والوادي الجديد . وبنذلت في هذه الجولات كل جهدي في الجمع والاقتناء ، واعداد تقرير يومي وتقييم النماذج المتبقية وتسجيلها وتبويبها ، ودراسة بيئية لواطنها الأصلية ، وتدوين ملاحظاتي عليها ، وبعد ذلك قمت بعرضها في حجرات الطابق الأرضي بوكالة الغوري ، بنظام متحفى بقدر ما أمكنني ، مع اعداد البطاقات بأسماء النماذج والجهات ، وخصصت لكل جهة حجرة من الحجرات ، كانت عرضا رائعا لمجموعات متكاملة من الزى ونواحي الزينة والحل وال صناعات الخوصية والصوفية والجلدية ، وزخارف الخرز ومسواها ، ضمت جميعها في سبع حجرات ، خصصت احدها لفخار الصحراء من كل هذه الجهات ، ثم اضيف اليها في عام ١٩٦٧ حجرة ثامنة بالطابق فوق الأرض بوكالة الغوري خصصت (لخبار الصحراء) وبلغ عدد النماذج كلها « ١٣٠٧ » أنموذجا ، ولا شك أن مجموعات المعرض الدائم للفنون الشعبية ستبقى دائما عنوانا لفننا الشعبي الأصيل ، وستظل طرزها وأنماطها أمثلة واضحة أمام العاملين على احياء هذا التراث .

بجوار المسلة وبقرج برج القاهرة . وتم افتتاح الحديقة الفرعونية رسميا بالمتحف الزراعي في عام ١٩٥٧ .

وقد سافرت مع بعض الزملاء الى الوادي الجديد ، « الواحات الخارجة والداخلة » عام ١٩٦١ ، ثم الى الساحل الشمالي الغربي . وواحة سيوة عام ١٩٦١ أيضا . ثم الى الساحل الشمالي الشرقي وقطاع غزة وسيناء عام ١٩٦٢ .

وكانت هذه الانطلاقة في الجهات النائية وشتى نواحي الصحراء قد فعلت في نفسي فعل السحر لما شاهدته ، ودرسته ، وعدنا من هذه الرحلات محملين بنماذج خامة لنواحي التراث الفني الشعبي ، من زينة وحل وصناعات فخارية وصوفية وخوصية .

وكانت هذه هي البداية . ولكن عندما أنتدبت للعمل بالادارة العامة للفنون الجميلة بوزارة الثقافة ، بدأت احقق كل ما اخترتته في عقلي وفكرتي عن نواحي الفن الشعبي ، وقمت بجولات فنية دراسية من عام ١٩٦٢ الى عام ١٩٦٤ ، شملت النواحي الصحراوية النائية للساحل الشمالي الشرقي وسيناء . والساحل الشمالي

جديدة تضم مجموعة من خمار شتى القبائل
أسميها حجرة (خمار الصحراء) على نمط الحجرة
المسماة بفخار الصحراء »

وبعدها سألت الدكتور عثمان خيرت :

ما هي أبرز الاعمال التي قمت بها والتي تعتز
بها في حياتك ؟

فقال **أولا** : مشروع تصميم وإنشاء الحديقة
الفرعونية عام ١٩٥٧

ثانيا : تصميم لكأس العالم لكرة السلة عام
١٩٦٧ ، وقد نفذ هذا التصميم عن زهرة اللوتس
المصرية ، وقدم التصميم ومعه نذرة تاريخية عن
هذه الزهرة *

ثالثا : المعرض الدائم للفنون الشعبية بحجراته
المتعددة بوكالة الغوري *

وهنا سألت الدكتور عثمان خيرت سؤالا
شخصيا محضا *

فقلت له : « لماذا لم تتزوج ؟ »

قال : « هذا سؤال سأله الكثيرون لي ، فبعد
انفصل أشقائي عن المنزل ، عقب زواجهم لم يبق
أمام والدتي بعد أن فقدت الاهل والزوج ، وبعد
عنها الأبناء سوى ، وكانت تهتم بأمرى ولم يتبين
لها أحد غيرى ، وهكذا سارت الأمور ، وتقدم العمر ،
وهبت نفسي لها أسهر على راحتها كما تسهر على
راحتي ، ثم انتقلت الى جوار الله ، فوجدت نفسي
في فراغ قاتل ، وفقدت بفقدائها كل شيء ، وعلمتني
الوحدة أمورا كثيرة من أهمها الاعتماد على النفس ،
وكم فكرت في الزواج وقد تقدم بي العمر ، الا
انني اذا قلعت رجلا ، اخرت أخرى ، فالزواج
في هذا السن المتأخر أشق بكثير من الزواج في
عهد الشباب ، ووضعى كوضع من فاته القطار ،
ولو أنني كنت أتمنى أن يخلفني من له مثل
صفاتي وطباعي ليواصل رسالتي » *

وعلى الرغم من أن اللقاء على ما يبدو قد اكتسب
مسحة درامية في نهايته الا أن الدكتور عثمان
خيرت سرعان ما استعاد نفسه من ماضيه وحاضره ،
مستعيدا حيويته ونشاطه ، وأخذ يطوف بنا بين
أرجاء متحفه الصغير ذلك المنزل - أو المتحف -
الذي كلفه عمره الزاخر بالبحرمة والنشاط *



الدكتور عثمان خيرت يقدم بعض ابتغاله ويشرحها

ولما سألت الدكتور عثمان خيرت ، عن سر
اهتمامه بخمار الصحراء ، وهو الموضوع الذي نال
به جائزة الدولة التشجيعية أخذ يشرح لي الموضوع
باسهاب وكان مما قاله :

« لقد استلقت خمار المرأة البدوية نظري منذ
صغرى ، من إحدى لوحات والدي لبدوية ترعى
أغنامها ، لا زلت أذكر خمارها الذي كان يختلف
وقدئذ عن بيشة جداتنا البيضاء ، وبرقع بنت
البلد الأسمر بما كان يشع منه من بريق أخاذ
يتوهج تحت أشعة الشمس ، وقد اختلط فيه
بياض الفضة مع صفرة الذهب » *

وأتممت دراستي ، وتخرجت وتدرجت في
مناصب عدة ، وكنت طيلة هذه السنوات خلال
رحلاتي ومأمورياتي كثيرا ما أقابل البدوية المحبة
صاحبة الخمار فيستقر نظري على بريقه وجماله ،
ويضيف الى نفسي اثرا أعظم من الآثار التي تركها
في ذاكرتي من الصغر ، ولاحتني الخمسار بين
خضرة الحقل والمزعى ، وصفرة رمال الصحراء ،
وفي جولاتي الفنية الدراسية لإنشاء المعرض
الدائم للفنون الشعبية ، وشعرت بأن الخمار لا بد
وأن وراه سرا ، ويخفى تحته أمرا ، فجذبتني
لأستطلع قصصه وحكاياته ، فهو لوحة فنية
تشكيلية أبدعتها أنامل البدوية فنانة الصحراء ،
يختلف في الشكل واللون والتصميم والزخرف
من قبيلة الى أخرى ، ويتخذ شكلا موحدا بين نساء
القبيلة الواحدة ، كأنه السلم يرفرف فوق
وجوههن ، فهو شعار للقبيلة الواحدة ، والبراقع
أعلام القبائل *

ومن هنا صممت أن أدرسه دراسة دقيقة ، وأن
أضيف للمعرض الدائم للفنون الشعبية حجرة

المأثورات الشعبية الأدبية

دراسة ميدانية في إقليم الفيوم

التاريخ ، ويثبت هذا وجود كثير من الآثار التي ترجع الى العصور التاريخية المختلفة التي تعاقبت على مصر .

٢ - اختلاف البيئة الطبيعية للاقليم عن البياطة الطبيعية السائدة في مصر كلها مما جعل الجغرافيين يطلقون على الاقليم تعبير مصر الصغرى لما رأوه من خصائصه التي تكاد تجمع خصائص (أو صفات) مصر كلها .

٣ - ان اقليم الفيوم يجمع كثيرا من المتناقضات سواء من ناحية تنوع التربة ، أو من ناحية التنوع البشري ، مما انعكس على أنماط الحياة والعمل هناك . فهناك مناطق تشتهر بانتشار الحدائق فيها ، فلا تزرع المحاصيل العادية المعروفة في مصر كلها كالقطن والقمح وغيرها . وهناك مناطق أخرى لا توجد فيها الحدائق ، ومن ثم فلا تزرع الا المحاصيل التقليدية ، كما ان وجود بحيرة قارون التي تحتل جزءا كبيرا من مساحة الاقليم قد انعكس على وجود الصيد الى جانب الزراعة .

٤ - ان التنوع في السكان واضح أيضا في اقليم الفيوم ، فهناك البدو ، والفلاحون وقد أثر هذا التنوع تأثيرا كبيرا في المأثورات الشعبية .

٥ - ان اقليم الفيوم يرتبط بوادي النيل بعدة طرق للمواصلات جعلته على اتصال دائم طوال العصور المختلفة بالوادي ، وإن هذه الطرق تتمثل في السكك الحديدية وطرق السيارات ، والطرق المائية ، كما ان هناك أكثر من وسيلة تربط بين أجزاء الاقليم . وقد يسرت سهولة المواصلات الانتقال بين أجزاء الاقليم وتصريف منتجاته من الفاكهة والمحاصيل العادية ، والأسماك .

أما في الجانب البشري فقد بين فيه الباحث تأثير الزراعة على استقرار الناس في الفيوم منذ العصور القديمة كما تبين العناصر البشرية التي يتكون منها الاقليم حيث يختلط فيه الفلاحون المستقرون منذ زمن بعيد ، بالبدو الذين استقروا حديثا ، والذين يرجعون الى أصول متعددة اذ يميز هؤلاء البدو أنفسهم الى «عرب الشرق» الذين جاؤوا مع الفتح العربي ، واستقروا في الاقليم

نوقشت أخيرا بجامعة القاهرة ، ومسألة الدكتوراه التي تقدم بها الاستاذ أحمد مرسى ، وموضوعها « المأثورات الشعبية الادبية ، دراسة ميدانية في إقليم الفيوم » . وقد تكونت لجنة المناقشة من الاساتذة : الدكتور عبد الحميد يونس مشرفا ، والدكتورة سهير القسماوى ، والدكتور شكرى محمد عياد أعضاء .

وقد منح الدكتور أحمد مرسى درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى .

وقسم الدكتور أحمد مرسى موضوع بحثه الى ثلاثة أجزاء ، الأول عن «البيئة والناس والثاني عن المأثورات الشعبية ، والثالث عن الضامين الثقافية» .

وقد قدم الباحث لدراسته بتمهيد أوضح فيه سبب اختياره لميدان بحثه في المأثورات الشعبية الادبية ، ومنهج في جمع المادة التي ركز عليها اهتمامه وهي الحكاية الشعبية والاغنية الشعبية، والمثل والحزر . وهو منهج يعتمد على المواجهة الواقعية للمادة في بيئتها ، معتمدا على التسجيل الصوتي والفيوتوغرافي . وقد حرص على أن يسجل مادته مرتبطة بمناسبتها التي تقال فيها، وخاصة في مجال الاغنية الشعبية ، التي تستمد أهميتها من مناسباتها التي تتردد فيها . كما اعتمد في دراسته للبيئة والناس على الدراسات السابقة التي تناولت منطقة البحث بالدراسة سواء من ناحية البيئة الطبيعية ، أو من الناحية البشرية ، الى جانب ملاحظاته الشخصية التي لاحظها من معاشته للناس في المنطقة .

وتابع مناهج دراسة الفولكلور عند الدارسين الغربيين الذين استقرت عندهم أساليب الدراسة، وتحصنت لديهم مصطلحاتها . وشرح في هذا التمهيد أسباب اهتمامه بالبيئة الطبيعية والناس على اعتبار انها المدخل الاساسي لفهم الظواهر المختلفة التي تنعكس على مأثورات الناس في هذه المنطقة ، وعلى ذلك فقد لاحظ الباحث مايلي :

١ - ان اقليم الفيوم قديم جدا ، وأنه كان له تأثيره الكبير في الحياة المصرية منذ اقدم عصور



لجنة المناقشة : الدكتور سوير القلماوى ، والدكتور عبد الحميد يونس والدكتور شكرى محمد عياد .

نسب العاملين من الجنسين فى مختلف أوجه النشاط الاقتصادى فى الاقليم حتى يستطيع أن يعطى صورة واضحة لمختلف أوجه الحياة فى الاقليم . وقد تبين من هذا التحليل انخفاض المستوى الاقتصادى بصورة واضحة فى الفيوم ، مما ينعكس على مظاهر الحياة المختلفة هناك .

ثم انتقل بعد ذلك الى الحياة الاجتماعية ، واعتنى بالامور التى تتصل بالاسرة والزواج ومستوى التعليم والعادات والتقاليد التى يحتفل بها المجتمع ، ويحافظ عليها طالما كانت تؤدي وظيفتها .

وكما فعل فى تحليله للنشاط الاقتصادى من اعتماده على الاحصاءات ، وملاحظاته الشخصية ، فقد درس الاحصاءات الخاصة بالزواج وغيره من أنماط العلاقات الاجتماعية فى الاقليم .

وخصص الباحث الفصل الثالث لدراسة عادات أهل الفيوم وتقاليدهم معتمدا على المشاهدة الواقعية ، والمشاركة فى هذه العادات ، وعلى سؤال الناس فيما لم يستطيع أن يراه وخاصة تلك العادات التى تركها الناس ولم تعد تشكل أهمية فى حياتهم لكى يرصد مدى التغير الذى

المصرية ومنها الفيوم . وإلى «عرب الغرب» وهم الذين جاءوا أيضا مع انفتح العرب، ولكنهم عبروا مصر الى الشمال الافريقى فى فترات مختلفة ، واختلطوا بالناس هناك ، ثم عادوا مرة أخرى الى مصر واستقروا فيها حديثا .

.. ولأحظ الباحث تأثير هؤلاء البدو على المجتمع الزراعى المستقر ، واحتفاظهم بعصبيتهم وافتخارهم بقبائلهم التى ينتمون اليها ، والتقى ببعض العائلات التى ما زالت تحرص على مثل هذه العصبية القبلية ، وتعتز بها .

وتتبع الباحث ظهور اقليم الفيوم بحدوده الحالية فى العصر الحديث ، حتى أصبح محافظة من محافظات مصر ، بعد أن كان لفترة طويلة تابعا لبني سويف والمنيا ، ثم تتبع تطوره البشرى من ناحية عدد السكان ، ونسبة الزيادة المتوقعة بناء على الاحصاءات . . الرسمية ، وقارن بين النسب المختلفة للسكان فى أجزاء الاقليم الرئيسية ، وهى ايشواى واطسا ، وسينورس ، وطامية ، والفيوم بالإضافة الى مدينة الفيوم ، عاصمة الاقليم .

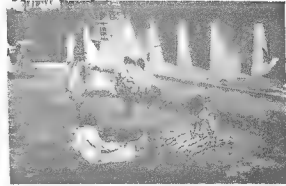
وقارن بين نسبة من يعملون بالزراعة والعاملين بالتجارة والمهن الاخرى . وحلل الباحث أيضا

وخصص الفصل الثالث لدراسة الحزب ، فتنبع العلاقات المختلفة التي أشار إليها اندارسون من مثل الصلة بينه وبين الاسطورة ، ومدى دلالة كل منهما على المراحل الحضارية التي مر بها الانسان خلال تطوره . كما حدد شكله واسلوبه ، والصور الاستعمارية التي يحفل بها . وكما فعل في المثل فعل أيضا في دراسته للحزب ، فقد أوضح علاقته بالحدوتة والسيرة الشعبية ، كما حدد وظيفته التي ترتبط بالحسدس . والتضمين والدعوة الى اعمال العقل والتفكير على غير ما يعتقد بعض الدارسين من ارتباطه بالابهام والغموض .

أما الفصل الرابع فقد تناول فيه الباحث بالدراسة الاغنية الشعبية ، والشعر الشعبي ، والموال ، وهي الاشكال التي توجد في مجتمع الفيوم ، وقد اكمل الباحث في هذا الفصل ماسبق أن تناوله بالدراسة في دراسته السابقة عن الاغنية الشعبية في اقليم البرلس ، فناقش قضايا الاغنية الشعبية والموسيقى الشعبية ، ومشكلة معرفة المؤلف في الشعر الشعبي ، والموال أحيانا . وأشار الى التغيير الذي يحدثه المجتمع لهذه الاغاني والاشعار والمواويل أثناء انتقالها بين أفرادها . كما التفت الى علاقة الاغنية الشعبية بالمناسبة التي تغنى فيها وأوضح انها وثيقة الصلة بها .

وانهى الباحث هذا الجزء من الدراسة بفصل عن الحكاية الشعبية التي تعد أحد الانسواع الفولكلورية الرئيسية التي يهتم بها المجتمع ، فأشار الى تعريفات الحكاية الشعبية وأنواعها ومدى مطابقة المناهج الاوربية في دراسة الحكاية الشعبية وتصنيفها ، لنفس الموضوع من الدراسة في مصر ، ورأى انه ليس من الضروري أن تطبق الانواع الاوربية التي ذكرها الدارسون الغربيون على الحكاية للشعبية المصرية .

ولم يهمل الباحث في استعراضه للاشكال المتعددة للحكايات الشعبية المصرية التي جمعها من الفيوم ، ما تحفل به من دلالات ، كما لم يهمل الشكل الذي تبدو عليه . وتنبه الى السمات العامة التي تميز شخوص الحكاية وأبطالها ، والفرق بين بطل الحكاية وبطل الملحمة الشعبية ، كما تنبه أيضا الى دور الحيوان في الحكاية وعلاقته بالإنسان ، وكذلك دور الكائنات الخارقة في الحكايات وعلاقتها المتعددة الوجة بالإنسان . كما حلل الظواهر المختلفة التي تحفل بها الحكايات الشعبية بالقدر الذي يفرسه منهج الدراسة عليه . وبانتهاء هذا الفصل يكتمل الباب الثاني من



اطفال احدى قرى الفيوم يلعبون

حدث في الفترة التي درسها عن الفترات السابقة عليها .

وخصص الباحث الباب الثاني من البحث لدراسة الماثورات الشعبية وأنواعها الثقافية . وقسم هذا الجزء الى خمسة فصول . فبدأ بالماثورات الشعبية فدرس طبيعتها وقضاياها مستقيدا بأراء الدارسين الاوربيين والعرب الذين سبقوه في هذا الميدان ، وكان لهم فضلهم الكبير على العلم وعلى الباحث وعلى غيره من الدارسين .

وقد اسهم الدارسون المصريون كالدكتورة سميرة القلماوي والدكتور عبد الحميد يونس وغيرهم في تأصيل مناهج الدراسة بالنسبة للدارسين المصريين واهتموا في بداية الامر بالاثار المدونة (المكتوبة) حتى استقرت المفاهيم والمصطلحات ومن ثم بدأ الاتجاه الى الدراسة الميدانية على أيدي مجموعة من الدارسين الآن .

وأشار الباحث في خلال استعراضه لمشكلات الفولكلور في مصر ، الى ما احتدم من نقاش بين الدارسين حول استخدام مصطلح فولكلور وترجمته بالفنون الشعبية ، أو التراث الشعبي أو كما فعل عباس محمود العقاد فاسماه (المرددات الشعبية) حتى استقر الدارسون على استخدام مصطلح (الماثورات الشعبية) مقابلا لمصطلح الفولكلور .

وانتقل الباحث في الفصل الثاني من هذا الجزء لدراسة المثل الشعبي ، فتبين خصائصه ، ووظائفه ، وعرف به ودرس أشكاله المختلفة ، وأوضح الصور المتضمنة في بعض الامثال ومدى علاقتها بالبيئة التي تعبر بها . كما التفت الى العلاقة الوثيقة التي تربط المثل بأنماط التعبير الشعبية الاخرى كالغنية الشعبية والموال ، والحدوتة .



لقطة من أحد افراح الفيوم

في علاقة الزواج مختلف المشاعر والعواطف التي ترضى الطرفين ، بالإضافة الى أنه شكل من أشكال التعاون الاقتصادي . ولاحظ الباحث أن ٩٠٪ من الأنماط المثالية في ثقافة المجتمع تتطلب المودة بين الزوجين حتى عندما لا تتاح الفرصة للشباب لكي يتعرف الى فتاته ويرأها بنفسه ، كالزواج عن طريق الوالدين نجد أن المجتمع يحاول محاولات جادة للجمع بين أفراد لديهم الإمكانيات للعيش معا في سعادة وهناء .

ويحتل المال أيضا جانبا كبيرا من الاهتمام في الثقافة الشعبية ، ويوضح الأطار الثقافي أن الاهتمام بالمال في الحقيقة ليس من أجل المال في حد ذاته فحسب ، بل من أجل الاعتبار والمكانة الاجتماعية التي يهيؤها المال للإنسان فلا شك أن كل إنسان يرغب في رفع منزلته ومكانته الاجتماعية في المجتمع ، ذلك أن الرغبة في الحصول على اعتبار اجتماعي ، إنما تكون رغبة عامة عند الجميع . وعلى ذلك فالمال أحد الوسائل التي يحصل بها الفرد على ما يرغب فيه من منزلة اجتماعية رفيعة .

وختم الباحث هذا الجزء بالحدث عن التغير الثقافي ومدى تأثيره في ثقافة المجتمع المستمرة ، كما أوضح الصلاقة بين ثقافة المجتمع الفيوم ، والثقافات الأخرى التي تآثر بها سواء جاءت من مصر بالمعنى العام باعتباره جزءا منها ، أو من ليبيا القريبة منه ، والتي كانت على اتصال دائم به منذ قرون مضت .

وقد الحق الباحث دواسته بملاحق ضم فيها النصوص التي جمعها ، والتي سجلها على أشرطة التسجيل ، كما ألق بها جزءا آخر يضم الصور الفوتوغرافية التي ترتبط بالمواد المسجلة التي دونت في ملاحق الرسالة .

« تصنيص عبد الحى »

البحث ، وعلى ذلك ينتقل الباحث الى الجزء الثالث والآخر وهو الذي يختص بمناقشة الأطار الثقافي أو الحضاري الثقافية التي تمكسها الماثورات الشعبية للمجتمع الشعبي في الفيوم .

خصص الباحث الباب الثالث لدراسة انعكاس التراث الثقافي أو الأطار الثقافي على الماثورات الشعبية ، أو بمعنى أكثر دقة ، مدى تعبير القولكلور في الفيوم عن مضمون ثقافة المجتمع . ذلك أن أنماط التعبير الفنية التي يعبر بها المجتمع عن أسلوبه في الحياة تستمد وجودها من الأطار الثقافي الذي يعيش فيه الناس فالمعادات والتقاليد والأفكار التي يشتركون فيها - وهي ما يشكل الأطار الثقافي - مستمدة من تجاربهم المختزنة جيلا بعد جيل ، والتي يمارسونها ويتناقلونها كتراث اجتماعي ، إذ أن لكل مجتمع ثقافته التي تميزه وتصفاهه التي تحدد شخصيته . وقد ذكر الباحث أن الثقافة لها سماتها المادية ، وسماتها المعنوية ، وأنه إنما يهتم بالسمات المعنوية التي تتضمنها مجموعة المعادات والتقاليد والعرف الذي يسود المجتمع ، ويحكم علاقاتهم ، والقواعد الأخلاقية التي تنظم سلوكهم ، وهي التي يعبر عنها جميعا في الماثورات الشعبية للمجتمع .

وقد ذكر الباحث أن الأطار الثقافي هو الذي يصوغ سلوك الأفراد ويشكل قدراتهم كما أنهم هم الذين يشتركون في تكوينه مما يجعل هذا الأطار الثقافي انعكاسا دقيقا لقدرات الناس في المجتمع وأفكارهم وأسلوب حياتهم .

كما حل الباحث الظواهر الثقافية المختلفة التي لاحظها في مجتمع الفيوم كوضوح بعض التقاليد الأرسطراطية التي كانت ذات أثر بالغ الأهمية في الاهتمام بالشعراء والمثنيين الذين أشادوا بالشخصيات الكبيرة في المجتمع ، وتغنوا بانمائها حتى ليتمكن أن يعد شعريهم نوعا من التناوب على الرغم من أنه كان شلهافيا .

كما ذكر أن الفرد في المجتمع الشعبي لا ينفصل عن أحداث عصره وقد اتضح ذلك من استقراء النصوص التي جمعها الباحث ، ولاحظ أنها مرتبطة بأحداث عامة مرت بالمجتمع الكبير - المجتمع المصري عامة - كالحرب العالمية الثانية ، وحرب فلسطين سنة ١٩٤٨ ، والحرب الأخيرة ، وما الى ذلك . كما أشار الى الاهتمام بالأشياء الخاصة التي تؤثر في حياة الإنسان ، وعمله . وتنبع تأثير الأطار الثقافي في علاقات الزواج كمثل فالمجتمع في الفيوم يرى أن الحياة الزوجية هي أفضل أنواع الحياة للباقيين إذ ينتظر أن يجد الزوجان

مكتبة الفنون الشعبية

ما اصطلح على تسميته بالفولكلور . ومن المعروف أن هذا المصطلح قد ظهر لأول مرة على يد أحد علماء الآثار الإنجليز وهو **وليم جون تومس** ، وهذا المصطلح يعنى فى ترجمته الحرفية « **حكمة الشعب** » ، لكن الدكتور **عبد الحبيد يونس** يقرر أن الترجمة التى ارتضتها المجامع العربية لهذا المصطلح هى « **المأثورات الشعبية** » .

تمهد الدكتورة **نبيلة ابراهيم** لكتابتها « **اشكال التعبير فى الادب الشعبى** » بمقدمة سريعة تبرز فيها خصائص الادب الشعبى الذى يتميزه عن الادب الرسمى ، وتفرق بين كل منهما من ناحية منبعه فتقول : « **ان الادب الذاتى يختلف ولا شك فى شكله وتعبيره عن الادب الشعبى . فالانسان الفرد الذى يحرص على أن يدون اسمه فى تاريخ الادب ، يتحتم أن يكون أدبه مجليا لذاته ولروح عصره . فإذا فشل فى تحقيق ذلك فإن ادب الفرد لا يعيش مع الأجيال ، وإذا هو قدير له أن يعيش ، لفترة قصيرة . أما الادب الشعبى فهو ينبع من الوعى واللاشعور الجمعى » . والحق أننى اعترض على استخدام تعبير « **الادب الذاتى** » ، فهذا الادب له مدارسه المتعددة واتجاهاته المختلفة ، وهذه المدارس والاتجاهات تنوع فيما بينها تنوعا كبيرا وفقا لتغير الأزمنة .**

لهذا كله احب أن استخدم تعبير « **الادب الرسمى** » بدلا من الذاتى ، لأن الاول أكثر دلالة ودقة ، والواقع أنه مع اتفاقى مع الباحثة القديرة في أن الإنسان الفرد الذى يحرص على أن يدون اسمه فى تاريخ الادب يتحتم أن يكون أدبه مجليا لذاته ولروح عصره ، ألا أن هذا

اشكال التعبير فى الادب الشعبى

حسن توفيق

اصدرت **الدكتورة نبيلة ابراهيم** كتابا قيما ، بحثت فيه عن الصور والأنماط المختلفة للادب الشعبى ، مبيئة من خلال بحثها هذا خصائص كل نمط من هذه الأنماط ، موضحة الفوارق بينه وبين كل من الأنماط الأخرى التى تشكل مجتمعة

والعربية ، ويوضح الشاعر صلاح عبد الصبور دور الحكاية الشعبية في تنأيا كتابه الجديد « حبات في الشعر » فيقول : « الأسطورة أقدم من القصة الشعبية . كما أن الأسطورة تتعرض عادة لتفسير الكون ، أما القصة الشعبية تتعرض لحادث صغير من أحداث الحياة اليومية ، أو تنسج نمط من التجربة الإنسانية في سياق يسهل ترديده وحفظه من جيل إلى جيل ... »

وأجدني بعد هذا متفقاً مع الدكتور نبيلة في أن الأدب الشعبي ينبع من اللاشعور الجمعي ، لكنني أعتقد أنه ليس محتماً أن يصدر هذا النمط أو ذلك من أنماط الأدب الشعبي عن فرد واحد ، فقد يصدر عن فرد واحد إذا كان نمطاً لا يتطلب هذا ، وقد تضيف أفراد الأجيال اللاحقة إلى هذا النمط الذي صدر عن أجيال سابقة ، وقد تحذف أيضاً ، وفقاً لما تراه متلائماً مع نفسيته التي تختلف - بلا شك - عن نفسيات الأجيال السابقة لها . ولهذا فأنني أرى أن ما قالته الدكتورة المؤلفة عن تأليف الأدب الشعبي لا يستقيم في كل الأمور ، حيث افترضت الأصل الفردي للإنتاج الشعبي ، مبينة أن « هذا الفرد الخلاق لا يعيش حياة ذاتية بعيدة عن المجموع ، وإنما يعيش حياة شعبية صرفاً » .

بعد هذه المقدمة تبدأ المؤلفة دراستها لأشكال التعبير في الأدب لشعبي ، مقسمة إياها إلى ثمانية فصول تبحث فيها خصائص ستة أشكال تعبيرية شعبية ، حيث تفرّد الفصل الأول لدراسة « الأسطورة » مطلة سبب نشأتها فتقول : « أن الأسطورة محاولة لفهم السكون بظواهر المتعددة ، أو هي تفسير له ، إنها نتاج وليد الخيال ، ولكنها لا تظل عن منطق معين ومن فلسفة أولية تطوّر عنها العلم والفلسفة فيما بعد . وعلى هذا فإن الأسطورة الكونية - شأنها شأن الفلسفة - تتكون في أول مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعددة ، والتأمل ينتج عنه التعجب ، كما أن التعجب ينتج عنه التساؤل . فلذا تسأل الإنسان طلب الإجابة في أصرار عن سؤاله ، حتى إذا استطاع أن يجيب عن سؤاله ، قرت نفسه ، لأن الإجابة حينئذ تكون حاسمة بالنسبة إليه ، وهو يرتبط بها كل الارتباط . فإذا تمثّل الكون للإنسان بهذه الوسيلة عن طريق السؤال والجواب ، فإنه يتكون بذلك شكل تسميه الأسطورة الكونية »

وحده - في اعتقادي - ليس كافياً ، فلا بد لهذا الأديب أو الفنان من أن يعكس نفسية مجتمعه الذي يعيش في أطواره ، مبنياً موقفه الخاص من هذا المجتمع وفقاً لايدولوجيته التي يعتنقها وتعيّن بالتالي على أن يحدد موقفه من قضايا مجتمعه ، بحيث يتبنى منها ما يتبناه ، ويرفض منها ما يرفضه على هدى هذه الأيدولوجية من قبل الأسطورة الكونية . وتفرق المصطلحات الأجنبية بدقة بين هذين النوعين ، فأسطورة الأخيار والأشرار يطلق عليها Legend بينما يطلق اسم Myth على الأسطورة الكونية وهي الأقدم من حيث النشأة . وإذا كانت الأسطورة الكونية تستهدف ظواهر الكون بالمعنى الشامل العام ، فإن الأساطير التي تتعلق بالخير وبالشّر تتناول كلاهما من زاوية جزئية ، مجسدة الخير في صورة إنسان تقي يتسم في الغالب الأعم بالبطلولة ، وتحقق له المعجزة بحيث أن خيره لا يرجع إليه هو نفسه فحسب ، وإنما لابد أن تسهم السماء في ذلك كذلك ، وهذا الإنسان هو ما تسميه أحد أولياء الله الصالحين ، أما الشر فإن الأساطير المتعلقة به تجسده في صورة إنسان يسمى للشر ، نوازع إليه ، لكن الصورة التي تحقّقها أساطير الأشرار للإنسان الشرير لم تحقّقها بنفس الصورة - على عكس ما تفعل الدكتورة نبيلة - القصة الفنية والمرحبة .

وفي الفصل الثالث تدرس الدكتورة « الحكاية الشعبية الخرافية » ، وهي تعتمد في هذا على الباحث الألماني فريدريش فون دير لاين في كتابه الذي خصصه لدراسة « الحكاية الخرافية » وقامت المؤلفة بترجمته عن الألمانية . وتحاول الحكاية الخرافية « أن تصور الأمور كما يجب أن تكون عليه في حياتنا » بحيث تتفق وأمانينا وأحلامنا بنفس النظم التي تحقق هذا بصورة ملموسة على أرض الواقع . وننتقل مع المؤلفة بعد ذلك إلى الفصل الرابع الذي تدرس فيه « الحكاية الشعبية » والفارق بين الحكايتين الخرافية والشعبية ، أن الأولى لا تنطبق على الواقع ويقنع الناس أنها من نسج الخيال وحده ، أما الثانية فهي « حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة » وهي تتطور مع العصور وتتناول شغافاً ، كما أنها تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو بالأبطال الذين يصنعون التاريخ » وتدرس المؤلفة بإيجاز حكايتي عمر النعمان والأسبكتندر الأكبر ثم تبرز أنماطاً من الحكايات الفرعونية والأفريقية والسريانية

أن « المثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة .
ولسنا نبالغ إذا قلنا أن كل مثل يصلح أن يكون
موضوعاً لمعمل أدبي كبير ، إذا استطاع الكاتب
أن يتخذ من المثل بداية لعمله ويميش تجربة
المثل ويعبر عنها تعبيراً تحليلياً دقيقاً » .

ثم تعرض الدكتور نبيلة للغز وهو في جوهره
استعارة ، تنشأ نتيجة التقدم العقلي في إدراك
الترابط والمقارنة وأدراك أوجه الشبه والاختلاف
على أن الغز فضلاً عن ذلك يحتوي على عنصر
الفكاهة . ثم تنتقل المؤلفة إلى الفصل الأخير
الذي يتعلق بدراسة النكتة الشعبية ، وهي
تتعمق فيه فتبحث عن مصدر السخرية التي
تتغلغل في روح أفراد الشعب العاديين . ثم
تلخص خصائص النكتة الشعبية فتقول أنها :
« ترجع إلى شكلها التعبيري ، والأثر النفسي
وهو النكتة الجمالية وهي من وجهة نظر علماء
الجمال تعارض النكتة المادية » .

وتختتم الدكتورة هذه الدراسة بخاتمة
موجزة ، لكننا نلاحظ أنها قد أغفلت دراسة
الموال والأغنية الشعبية كما أنها لم تعرض
بالدراسة للسيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة
وليلة ، واعتقد أنها أغفلت الموال والأغنية
الشعبية لأن دراسة كل منهما تتطلب دراسة
ميدانية ، والدكتورة نبيلة مؤلفة بتقديم
الدراسات النظرية الجادة ، وهي ترى أن الفرد
الشعبي متفائل دائماً ، ويسعى إلى تحقيق الكل .
فهو أذن يبنى ولا يهدم وينشط ولا يخل .
والحقيقة أن الفرد الشعبي ليس متفائلاً دائماً ،
ويكفي أن نستمع إلى أغاني الفلاحين وأمثالهم
ومواويلهم لكي ندرك مدى تغلغل اليأس والأحزان
التي تتغلغل بأقمتها من السخرية والفكاهة وقد
لاحظت الدكتورة بنفسها هذا في فصل المثل
الشعبي . والحق أن هذه الدراسة دراسة جديرة
باهتمام الباحثين نظراً للجهد الذي بذلته فيه
مؤلفتها .

« حسن توفيق »

لهذا كله تصبح الأسطورة في فجر طفولة
الإنسانية بشاشة الدين ، فهي تفسر للإنسان
القديم ظواهر الكون ، وتسهم في حمايته من
مشاعر الخوف والقلق والوحدة والاحساس
بالضالة ، وكلها مشاعر تصدر من أدراك الإنسان
لضعفه البشري وسط هذا الكون البالغ الرخابة
والسعة . وتعرض الدكتورة نبيلة بعدئذ لأنواع
الأسطورة مقسمة إياها إلى : أسطورة طقوسية
وتحت هذا النوع تندرج أسطورة أفرسي
واوزوريس ، وأسطورة التكوين ومهمتها تصوير
كيفية خلق الكون ، وأسطورة تعليلية وهذا النوع
لا يعد أسطورة متكاملة لأنها لا تسعى إلى تعليل
ظواهر الكون إجمالاً ، وإنما تعلق ظاهرة عابرة
وليس لها صفة الدوام المنتظم . وتأتي بعد ذلك
الأسطورة الرمزية وتندرج تحته أسطورة كيبيد
الذي أبى أن يصب سهامه إلى بشيشيه لأنه
سقط في شرك حبها . . وأخيراً نوع من الأسطورة
اصطلح على تسميته باسم «أسطورة البطل (الاله)
وتدخل أسطورة جلجاش في نطاقه ، وقد
افاضت المؤلفة في سرد تفاصيل هذه الأسطورة
دون غيرها من الأساطير . وتنتقل المؤلفة بعد
ذلك إلى الفصل الثاني من دراستها والذي تفرده
لبحث أسطورة الأخيار والأشرار بعد أن درست
وتنتقل المؤلفة إلى الفصل الخامس حيث تبحث
« ميلاد البطل » في الحكاية الخرافية والحكاية
الشعبية والأسطورة مقدمة التفسيرات المختلفة
لدارسي ميلاد البطل بصورة عميقة ، عارضة
لتفسيرى أوتو رانك ويونج ، مبرزة خلال هذا
رأيها الشخصي .

أما الفصل السادس فتبحث فيه « المثل
الشعبي » وتورد تعريفات مختلفة له عرفه بها
بعض دارسيه ، مركزة على تعريف فايلز ، ثم
تنتقل إلى إبراز خصائص المثل الشعبي عند زايلر
في كتابه « علم الأمثال الألمانية » وتتلخص في
أنه ذو طابع شعبي أولاً ، وله جانب تعليمي
ثانياً ، كما أنه ذو شكل أدبي مكتمل ثالثاً ،
وأخيراً فإنه يسمو على الكلام المألوف رغم أنه
يعيش في أفواه الشعب . وترى الدكتورة نبيلة

الالعاب الشعبية بين الأصالة والتجديد

بقلم : ثناء عامر

الى رعاية الابتكارات فى مجال الألعاب الرياضية والاجتماعية الجديدة ثم تشجيع البحوث الفنية فى مجالات الألعاب الشعبية .

وهذا الكتاب مكننا من التعرف على المهارات الرياضية والألعاب الشعبية المنبثقة من تاريخنا القديم منذ حضارة الفراعنة « وتنطق بها آثارهم » إلى المهارات الريفية والمصرية الحقبة وهو يؤكد أن الألعاب الحديثة ما هى فى معظمها الا تطوير او امتداد للألعاب المصرية القديمة من حيث الفكرة وان اختلفت عنها فى التنظيم والتسمية ، ومن أهم الصفات التى تتميز بها العابنا الشعبية على اختلافها - مهارة الكر والفر ، والدفاع والهجوم والقوة والشجاعة ، وسرعة الحائط ، والذكاء والدهاء ، والعظمة ...

ويتطرق الكتاب بعد ذلك الى نقطة هامة فيدعو الى ضرورة الاهتمام بالفلاحين والعاملين لأنهم يمثلون نصف المجتمع ويعانون من الجفاف الرياضي الناتج عن الفقر والحرمان . وهو ما يجب العمل على زواله مع تطبيق الاشتراكية فى مصر حتى يتمكنوا من ممارسة الألعاب الشعبية الأصيلة التى تلائمهم وتنبع من مجتمعهم ، يتفق مع ميولهم وقدراتهم كالتحطيب والحكشة وكرة الشراة ثم نقوم بتعديدها حتى نرقى بها الى مستوى الألعاب الحديثة .

ويوجه المؤلف نداه حارا الى وزارة الشباب لتبذل جهودها وطاقاتها لتكون فى خدمة ورعاية الألعاب الشعبية الأصيلة كما هو الشأن بالنسبة للألعاب الرياضية المستوردة ومن خلال سطور

لعلنا لن نتعرف على خصائص شعبنا المصرى الأصيلة الا اذا قمنا بدراسة ميدانية ووصد دقيق للفنون الشعبية التى يمارسها هذا الشعب والتى وضع فيها افكاره ومثله وتقاليده وصياغاته الفنية .

والألعاب الشعبية من أقدم فنوننا الشعبية التى كان الفراعنة أول من مارسها مما نشاهده من رسوم على الجدران .. والألعاب الشعبية وإن كان الشعب قد مارسها للترفيه الا أنه قد بث فيها قدرات ابداعية لتنظيمها ووضع قواعد لها فى إطار ممارستها للحياة نفسها .. فالإنسان منذ القدم قد اتجه الى ابتكار العديد من المهارات والألعاب المناسبة له ولظروفه المعيشية ..

ومن هنا جاء اهتمام الاستاذ أحمد الصباحى عوض الله خليل مدرس التربية الرياضية بوزارة التربية بهذا الموضوع فأصدر كتابه « المهارات والألعاب الشعبية » (دار الكاتب العربى ١٩٦٩) وقد التزم - برغم اهتمامه بالجانب الرياضى من هذه الألعاب - الجانب الشعبى الملهم لصدورها .

ويعد احياء الألعاب الشعبية تمهيدا لاهتمامنا بالتراث فى مجالات الفنون والعلوم والآداب والفعل تكونت جمعية عربية لتطوير العابنا الشعبية تهدف الى احياء التراث الشعبى فى المجال الرياضى ومن صميم عملها ايضا جمع واحصاء الألعاب الشعبية الرياضية والاجتماعية المصرية والعربية ثم القيام ببحثها ودراستها وتطويرها ما يصلح منها تمهيدا لحياتها ونشرها بالاضافة

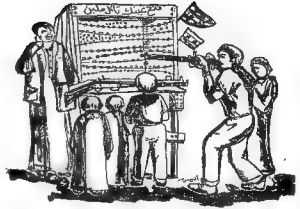
يكون « حلقة النار » وهي عبارة عن ثلاث حلقات متجاورة متماسكة يبلغ قطرها ٧٠ سم وعلى حوافها توضع سكاكين بها قطع من القطن وترفع على عمود حديدى طوله متر ، وبعد ذلك يسكب الغاز على القطن والسكاكين ويشعل فيها النار ووسط عاصفة من التصفيق والتهليل يقفز قفزة بهلوانية ويخترق الحلقة الى الجهة المقابلة وسط النار والسكاكين ويطلب من الناس المساعدة بلباقة لمآونته على العيش ، فان أعطوه استمر فى عرض ألعابه ومهاراته السحرية الاخرى وان لم يجد تشجيعا جمع أدواته وحملها على ظهره الى مكان آخر .

مصاوعة على الطريقة المصرية

وهناك نوع آخر من المهارات يروج بصفة خاصة فى الموالد كمولد السيد البتوى بطنطسا ومولد الحسين والسيدة زينب بالقاهرة ومولد أبو العباس بالاسكندرية ألا وهو التياترو أو السيرك المصرى وهو مسرح شعبى يستقر فى الأماكن الخالية بهذه الأحياء ٠٠٠ وفى الأماكن الترفيهية تعرض نمر عديدة تستهوى المتفرجين وتثير إعجابهم وتستحق التسجيل فى سيرك الحلو للالعاب الرياضية وترويض الوحوش ، والسيرك الهندى للالعاب السحرية ، أو التياترو والأراجوز

ومن المهارات التي تقدم مصاوعة مصرية تسمى « الباط المصرى » كان يلعبها قدماء المصريين فى عهد أمنمحات الثالث لاشباع غريزة القتال والنزال ثم تطورت الى مصاوعة رماية ، ومصاوعة حرة ، ومصاوعة يابانية ، وما زالت مصاوعة الباط هذه موجودة بصفة خاصة فى الريف المصرى حيث تفضل أنواع المصاوعة الأخرى .

وفى الموالد يعرض أصصحاب السيرك من الفتوات عضلاتهم على أنغام الموسيقى فوق منصة عالية ويطلبون من المشاهدين الدخول لنائزلة أبطاله ، وعندما يبدى أحدهم استعداداه لنائزله أبطال التياترو . ويدخل للنائزلة يتبعه



الكتاب نستطيع أن نميز بين نوعين من الألعاب والمهارات نوع يمارس معظمه فى الأعياد والموالت والمناسبات القومية والتاريخية وفى ميادين الأحياء الشعبية ويكون بقصد الارتزاق ، ونوع ثان يمارس بقصد التسلية أو بقصد اكتساب المهارة الرياضية واللباقة البدنية .

رجل وسط حلقة من نار

ومن أهم المهارات التي تمارس بقصد الارتزاق الرياضة التي يمارسها الحاوى المصرى فى الموالت والأعياد وفى المناسبات التاريخية والقومية وكثيرا ما نراه فى ميادين الأحياء الشعبية ، والحاوى المصرى رجل ذكى اكتسب بالوراثة والخبرة بعض المهارات الترفيهية والرياضية والسحرية التي يفرم بها الشعب المصرى فيعرض وسط مجموعة من المواطنين مهاراته من ألعاب بهلوانية كالوقوف على الرأس والمشي على اليدين والشقلبة وعمل تشكيلات رياضية مما يلفت نظر المارة فيجتنبون حوله مصفقين ومضلين على النبي ثم يستطرد فى عرض مهاراته الأخرى مثل دعوة شخصين من أقوى المتفرجين لربطه ربطا قويا بحبل غليظ أو بجنزير من الحديد وبعد ذلك يحاول الخروج من هذا الرباط المحكم مما يدل على قوة عضلاته ٠٠ ثم بعد ذلك يطلب الحاوى من مشاهديه المساعدة ، فان أحسنوا اليه مشجعين فنه فانه يبادر بتقديم عرض آخر قد

مئات من المتفرجين وهم يدفعون ثمن التذاكر
مهما يكن باهظا .

هرم من الأجسام البشرية

ومن مهارات السبوك أيضا مهارة الحفصة
والرشاقة ومهارات القوة والبطولة والاحتمال
فتقدم الألعاب الرياضية والهولندية التي تعتمد
على مرونة الجسم كالألعاب الجباز من شقلبه
وبلنصبات والوقوف على اليدين مع تكوين
تشكيلات متعددة ، أما مهارات القوة والبطولة
فتتجيز بها النمرة التي يقف فيها البطل شوال
أو البطل حسين الخلو أو بطل التياترو فاتحسا
رجليه وقد وضع ذراعيه في وسطه ليقف على
كتفيه ورأسه عشرة أشخاص من لاعبي السبوك
مكونين أهرامات رياضية ، ومنها أيضا نعمة
تكسير المسامير بالأسنان ، وتكسير البيض باليد
الواحدة . مما يدل على قوة الاحتمال والجلد .

« فتح عينك تأكل ملبن »

وينتقل المؤلف الى لعبة شعبية أخرى توجد
في الأماكن المزدهجة في الموالد والأعياد وهي
لعبة النشان وهي تنمى مهارة التصويب وهي
عبارة عن لوحة من الخشب مستطيلة الشكل
بها دوائر مصفوفة بانتظام ومتجاورة قطر كل
منها ٢ سم ، وتحمل هذه اللوحة على حامل
خشبي بارتفاع متر عن الأرض وفيها يركز
اللاعب نظره وهو ممسك ببندقية بعد تمييزها
بالريشة على إحدى الدوائر وبضغط على زناد
البندقية ، فتندفع الريشة نحو الهدف لاصابته
فاذا نجح في إصابة الهدف فانه يأخذ جائزة
وهي عبارة عن قطعة من اللبن .

المراجيح ووزقة العصافير

ثم يعرض المؤلف للأراجيح وهي ألعاب هادئة
للتسليّة والترويح وتقام في الميادين الشعبية
وفي الأماكن الفسيحة وفي المساحات للترفيه
بصفة خاصة في الأعياد والموالد والمناسبات



فالفتيان يركبون أراجيح الهواء المصنوعة على
شكل قارب وقد يلهون بلقغ الفئارب بشدة
لتنقلب المرجحة الى الناحية الأخرى ، أما
البنات فيركبن أراجيح الصناديق المسماة
بالمراجيح الزقازقي لأنها تحلث صوتا كزقزقة
العصافير أثناء دورانها ، وهي عبارة عن صناديق
خشبية معلقة بأرطفة من الحديد في أعمدة
بالأروجة وتدور في دائرة رأسية دورات متدرجة
في السرعة ثم تعود الى التوقف عند الانتهاء
من الدور .

أما الأطفال من بنين وبنات فيركبون نوعا
آخر من المراجيح ذات الدائرة الأفقية وهي عبارة
عن تشكيلات مصنوعة من الخشب على هيئة
حصان أو سيارة أو طائرة .

موسى وهارون والتعطيب

أما النوع الثاني من الألعاب الشعبية وهو
ما يمارس بقصد التسليّة أو بقصد اكتساب
المهارة الرياضية واللياقة البدنية فمن أهم
الأمثلة التي وردت في لعبة الكتاب لعبة العصا
« التعطيب » وهي لعبة شعبية أصيلة سميت
كذلك لأنها كانت تلعب أولا بالخطب ثم بالعصا
الفليلة ويسمونها أهل الوجه البحري لعبة
العصا ، أما أهل الوجه القبلي فيسمونها



اختيزان ثم من الحديد ، ثم من الصلب وهو ما يسمى حاليا بالسلاح أو الشيش ويختلف هذا من محافظة الى أخرى .

والتحطيب فن جميل يبعث في اللاعب السرور والاعتداد بالنفس واليقظة وسرعة البديهة وهو رياضة شعبية محببة حيث توجد الرشاقة واللياقة البدائية لأن كل عضلة من عضلات الجسم تشترك في أداء هذه الرياضة، ومع ذلك نجد أن هذه اللعبة قد خيم عليها النسيان إذ أن التطور لم يشملها كما شمل الألعاب الحديثة حتى أصبحت أشبه بموهبة أو مهارة مقصورة على بعض الناس في بلاد الصعيد ، وبلاد الوجه البحري تلعب في الشوارع والأجران مما جعلها تفقد أهميتها الرياضية والترفيهية .

وقد قام المسئولون عن الرياضة أخيراً بمحاولة تنظيم هذا الفن الشعبي وتطويره بحذف ما يرفضه المجتمع المتطور ، وبإضافة المستحدث من الحركات للتقدم والارتقاء به والإبقاء على ما هو صالح واعددها للممارسة على مستوى يليق بالمدراس والمعاهد والكليات والنادية الرياضية والشعبية والريفية والعمالية بدلا من الاقتصاد على ممارستها في الأجران وحتى يمكن تدريسها كعلم من العلوم يدرسه التلاميذ من أجل إحياء تراثنا القومي والرياضي والشعبي ووضع قانون للتحطيب ينظمها كرياضة وبطولة

« لعبة القلاوى » وهذه اللعبة يلعبها الفلاحون من وجه بحرى ووجه قبل على السواء فى المناسبات القومية والتاريخية والدينية وفى حفلات الأفراح ويلعبونها على الطريقة المصرية بقصد اظهار المهارة والرشاقة والدفاع عن النفس ويتسابق أبطال اللعبة فى مختلف البلاد والمراكز والمحافظات للاشتراك فى لعبة العصا فى حلقات اللعب الشعبى ليظهروا براعتهم وتفوقهم .

ومن الجدير بالذكر أن هذه اللعبة ترجع الى عصر ما قبل التاريخ عندما كانت وسيلة للدفاع عن النفس ، ثم تطورت الى رياضة بظهور رسالة موسى عليه السلام فكان يلعب بالعصا مع اخيه هارون بقصد الترويج عن النفس ساعة القبولولة بالاضافة الى الدفاع عن النفس واستعمالها فى اظهار زعامته لقيومه وقيادته الدينية ، ثم انتقلت الى الصعيد كرياضة خشنه للشجعان ، ولقد انتقلت اولا كمبارزة بالعصا ، ثم تحولت على مر العصور بين الطبقات العليا من الشعب الى المبارزة بالسيف ، أما السواد الاعظم من الشعب فكانت المبارزة بالعصا من أحب المهارات الى نفسه ، ثم تطورت اللعبة بوضع قواعد ثابتة تجعلها تقترب من الرياضة الفنية وصارت تهدف الى جمال الحركة وخفتها ورشاقته والمحاورة والدورة وتدرجت العصا حتى أصبحت عصا خفيفة من

السيجة شطرنج الشعب

ومن الألعاب المصرية التي اهتم بها المؤلف السيجة ، وهي لعبة قديمة تلعب في الريف المصرى حتى الآن بقطع في الحجارة ، في حفر من التراب بين لاعبين للتسلية الهادئة مما ينشط التفكير ويربى ملكة التخطيط ، وهي من الألعاب الممتازة التي تصلح للصغار والكبار على السواء . . . ويقول المؤلف (أريك بت) انه وجدت ألعاب مشابهة للسيجة في آثار قنصا ، المصريين في مقبرة اكتشفت بالحاسنة مما يدل على ان مثل هذه اللعبة كانت من الألعاب المحبوبة لديهم . وللسيجة ثلاثة أنواع متدرجة حسب مقدرة ومن اللاعبين ، منها السيجة الثلاثية والحمامية والسباعية . . . والسيجة الثلاثية تلعب في ملعب مربع الشكل مقسم الى تسع مربعات متساوية بثلاث قطع من الحجارة لكل لاعب . وتختلف قطع اللاعب الاول عن اللاعب الثاني وطريقة لعبها هي ان يجلس اللاعبان متقابلين ويضع كل لاعب منهما انقطع الخاصة به في المربعات الثلاثة الأفقية القريبة منه . ثم يبدأ اللاعب الاول بتحريك قطعة في المربعات الخالية الى خانة خالية في أى اتجاه يشاء ، ويلعب الثاني بدوره واللاعب الذى يتمكن من وضع قطعه الثلاثة بعد تحريكها في خط واحد في ثلاث مربعات أفقية أو رأسية أو مائلة يعتبر فائزا .

أما السيجة الحمامية والسباعية فتلعب وفقا لقانون ينظمها ويرقى بها الى مستوى الألعاب المنظمة الحديثة مثل الشطرنج ، وذلك احياء لتراثنا الرياضى الشعبى ، فبعد ان كانت تلعب في حفر ترابية ، أصبحت تلعب على لوحة من البلاستيك أو الكرتون أو الخشب مرسمة بالألوان بقطع من البلاستيك .

الكرة فى الطرقات

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى لعبة شعبية أخرى ألا وهي الكرة الشراة وهي لعبة شعبية يمارسها الشبان في مصر ريفيا وحضرىا وهي منتشرة في

مصر انتشارا كبيرا لدرجة ان فرقها تعد أكثر من فرق كرة القدم الرسمية ، وتلعب في الشوارع والأندية الشعبية والرياضية والريفية ومراكز الشباب والمدارس حتى أنها بدأت تأخذ طابعا شعبيا جديدا نحو الانتشار والتقدم ، وأصبحت مبارياتها الكبيرة ذات دخل مالى كبير نتيجة لاشتراك بعض لاعبي كرة القدم الدوليين في هذه المباريات الشعبية . وقد دخلت هذه اللعبة الشعبية الى مصر مع دخول لعبة كرة القدم فاخذ الناشئون من الطلبة والعمال على عاتقهم تصميم كرة من الجوارب القديمة موشومة ببعض الحرق واللغافات ويلعبون بها مع تخفيف في بعض القواعد ، ويلعبها فريقان من ستة لاعبين على الأكثر بقصد التدريب على احراز أكبر عدد ممكن من الأهداف ويخص المؤلف جانباً من كتابه لكرة الميس أو كرة الهدف أو كرة سنو وهي لعبة مصرية قديمة تمتاز بأنها لعبة اقتصادية تلعب في مساحة صغيرة من الأرض وأدائها في متناول الجميع ، وتلعب في بلاد الوجه البحرى بطريقة وفي بلاد الوجه القبلى بطريقة أخرى مما حدا بالاحتساح العام للأندية الريفية بوضع نظام موحد للعبها في الوجهين للحفاظ عليها من الاندثار و اقتبس الأمريكيون هذه اللعبة وقاموا بتعديلها وتقنينها وممارستها على مستوى رفيع باسم البيس بول ، وكان ذلك نتيجة لسهو المهتمين بالرياضة في مصر وانشغالهم بالألعاب الأولمبية الحديثة ، وكان الأجدر ان يكون تطويرها بأيدينا فلفظا تراثنا الرياضى من الضياع .

وننتقل بعد ذلك الى لعبة شد الحبل وهي من الألعاب الشعبية التي تمارس بكثرة في الأندية الريفية وأندية الجيش والبوليس وفي حفلات الرياضة بصفة عامة ، وهي من ألعاب القوى التي تعمل على تقوية عضلات الجسم ، ويلعبها فريقان متساويان في العدد والوزن ، فيقف كل فريق حاملا طرفا من الحبل لا يقل طوله عن عشرين مترا ، ويقف بينهما حكم

وفي هذه الأثناء يحاول الفريق الضارب إصابة الفريق الهارب بالكرة قبل إعادة الطوب فإذا لمست أحدهم أو خرج من الملعب اعتبر مغلوبا وينقطع عن اللعب بينما يستمر باقي أفراد الفريق ، وتحسب لهم نقطة إذا أعادوا الطوب قبل هزيمتهم ، ويعاد اللعب إلى أن يهزم الفريق الهارب فيصبح ضاربا ، وإذا فشل أى فرد فى إصابة الهدف فى أول محاولة يحل محله آخر فى فريقه وهكذا . .

ولدينا لعبة شعبية أخرى جميلة يلعبها الفتيان والفتيات فى المدارس والرحلات والمسكرات وفي الاجتماعات الشعبية فى الشوارع والميادين مما يبعث فى نفوسهم المرح والسرور ، وفيها يجلس جميع اللاعبين فى دائرة متجهين نحو مركزها ما عدا واحداً فى يده منديل ملفوف ومعقود من الوسط ويمثل الثعلب ويجرى حول الدائرة وهو يصيح بالكلمة الأولى من الأغنية التالية ويردد بقية اللاعبين بقية الجملة .

الثعلب فأت فأت
وفي ذيله سبع لفات
يا طالع العاشرة هات
كمترى وبلغ أمهات
والثعلب فأت فأت
يا حلاوة على المدارس
واللعبة حلوه خالص
والثعلب فأت فأت

ويسقط الثعلب منديله خلف أحدهم دون أن يشعر ويستمر فى جريه فإذا أكمل دوره كاملة حتى مسكان المندبل ولم يكن اللاعب قد أحس أن المندبل خلفه فإن الثعلب يتناول المندبل ويضربه به ويجرى الآخر أمامه محاولا الهرب حتى يصل إلى مكانه فيتركه وهكذا ، ولكن إذا أفتبه اللاعب فإنه يتناوله ويجرى خلف الثعلب ليضربه به ويجرى الثعلب حتى يصل إلى المكان الحالى ويجلس فيه وبذلك يصح الشخص الآخر ثعلبا وتستمر اللعبة وينتهى الكتاب بعدة صور لبعض المهارات الفرعونية فى عهود مختلفة مما يوضح أن بعض الفنون الرياضية كانت موجودة منذ القدم بعد تطويرها لتلائم العصر الحديث . وذلك بعد أن ينقل المؤلف بنا بين مهارات الشعب وألعابه الشعبية التى يمكن أن نطورها ونرتقي بها لتصبح وجها دالا على الخصائص المميزة لشعبنا العريق .

« ثناء عامر »

يعطى إشارة البدء بالشند ويشهد كل فريق الحبل من ناحيته ويعتبر الفريق الفائز من يتمكن من زحزحة الفريق المنافس .

الحكشة لعبة فرعونية

أما لعبة الحكشة فهى لعبة مصرية قديمة منذ عهد أمتحات الثالث ويلعبها حتى الآن شباب الريف فى الطرقات وفى الأجران وهى أصل لعبة الهوكي ، وتسمى فى الوجه البحري بلعبة العكنى أو البوشي ، وفى القاهرة والوجه القبلي بلعبة الحخشه ، ولها نعل الاصميص سمى الترسه بلعبه التى بدورها وهو يسمى بلعبه من حيث الأدوات والاسم وهو يسمى بـ « بوشه » ثم طورها أجرا تحت اسم الهوكي . ويلعب حاليا بين فريقين من سبعة لاعبين ، وعند إشارة بدء المباراة يصرب اللاعب الأرض بالعصا ضربه واحده ويحاول الاستحواز على الكرة أو توصيلها إلى فريقه ، أما فى القرية فيسند اللاعب يوضع الكرة فى منتصف الملعب بين الفريقين ثم يقول عريف (أحد الفريقين) (ترنيزه) فريد العريف الشامي (بحري جيزة) أى انه مستعد وتضرب الكرة بالعصا ويحاول كل فريق أن يدفعها خارج خط خصمه .

البنت ونط الحبل

وتلعب البنت فى المدن المصرية فى الأماكن الفسيحة لعبة شعبية أخرى هى لعبة نط الحبل وهى مهارة من مهارات الوثب العالى كما نهب لعبة ترفيهية تؤدىها البنت على أغنية مشهورة تبعث فيها الحماس وتجند نشاطهن وهى :
= آ - إنديه - ترواه - عربى - تركى = أخرج بزه - يا سي عبد الله - اوتى تيجى ناني موه فاذا أدت اللاعبه شوطها طول الأغنية ولم تقع فى وسط الشوط تعتبر فائزة .

أما لعبة السبع طويات. فهى لعبة شعبية يلعبها الفتيان فى المدن والريف وهى تسمى المقدرة على التصويب وتخلق روح التعاون الجماعى بين اللاعبين لصالح الجماعة ، وفيها توضح سبع طويات مكعبة الشكل - وارتفاع كل منها ٣ سم ويلعبها فريقان وعلى بعد ثمانية أمتار من السبع طويات يقف أحد أفراد الفريق الضارب ثم يقذف الكرة فى الطوب محاولا إسقاطه فإذا أصاب الهدف يجرى باقى فريقه محاولين إعادة الطوب إلى مكانه .

المفاهيم الانثولوجية العامة

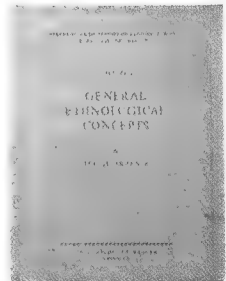
يمثل كتاب « المفاهيم الانثولوجية العامة » أول قاموس لمصطلحات الانثولوجيا الاقليمية والفولكلور وهو من وضع الدكتور « ايكة هولتكرانس » استاذ علم الاديان المقارن بجامعة استوكهولم بالسويد . وهو يتناول المفاهيم العامة والمدارس والمناهج فى ميدان الانثولوجيا . وقد نشرته اللجنة الدولية للفنون الشعبية والفولكلور باشراف « المجلس الدولي للفلسفة والدراسات الانسانية ومساعدة اليونسكو ، وصدر فى كوبنهاجن عام ١٩٦٠ »

أما المجلد الثانى فقد وضعه الدكتور « لاورتيس بودكر » أمين الارشيف بكوبنهاجن ، ويفطى ويفطى ميدان الأدب الشعبى ، وقد صدر عام ١٩٦٢ .

وترجع فكرة وضع هذا القاموس ذى الهمية الدولية الى مشاورات طويلة بدأت منذ عام ١٩٥١ بناء على اقتراح تقدم به الاستاذ «فان جنپ» الى اللجنة الدولية للفنون الشعبية والفولكلور فى باريس . ولقد أسندت هذه اللجنة الدولية مهمة الاشراف على وضع هذا القاموس الى الاستاذ «زيجورد أريكسون» الذى كون بدوره لجنة من كبار الاختصاصيين فى الدول الاربية وأمريكا للاشراف مجتمعين على هذا العمل الهام . وظل مؤلفا جزئى القاموس على اتصال بالمؤتمرات الدولية المختصة يعرضون عليها سير عملهم أولا بأول ، ويتلقون منها التوجيهات .

وأقر مؤتمر نامور (فرنسا) عام ١٩٥٣ مشروعا

تأليف : ايكة هولتكرانس
عرض وتقييم : دكتورة عليا بشكري



تنظيماً يقضى بأن يوكل الاشراف على العملية الى لجنة تتولى رئاسة تحرير للمشروع مكونة من ثلاثة أعضاء هم (أريكسون ، وليد ، وفيلكونا وهيئة تحرير تضم رئيس تحرير ومساعدي رئيس تحرير . كما أقر المؤتمر اقتراحاً بأن يضم القاموس مصطلحات من أربع لغات على الأقل ، على أن تكون الانجليزية لغة التحرير الرئيسية ، وتكون اللغات الفرنسية والالمانية والاسكندنافية (السويدية او النرويجية او الدانمركية حسب الاحوال) لغات مساعدة . وعلاوة على هذا يجب ايراد المصطلحات الهامة التي ترجع الى اصول أخرى .

ومن المقرر أن يضم هذا المعمل الضخم اثني عشر مجلداً يتناول كل منها قسماً رئيسياً ، تم حتى الآن انجاز المجلدين الأولين من هذا المشروع . وقد قررت لجنة رئاسة التحرير - بالاتفاق مع المؤلفين - قصر مجال القاموس على المصطلحات العلمية التي يستخدمها الخبراء في ميادين الانثولوجيا والفولكلور بفروعه المختلفة . وهكذا لم تكن هناك أية محاولة لوضع قاموس عام يضم الأبواب المألوفة في الميادين العامة الموجودة وكذلك الموضوعات الفصيلة . وبناء على هذا أيضاً استبعدت المواد ذات الطبيعة المحلية البحتة أو الطارئة . ورغم هذا التحديد جاء القاموس المقترح فدل على أنه عمل أكثر ضخامة ودقة مما كان متوقفاً له في البداية .

وكان مؤلف هذا الجزء الاول قد كتب مقالا (وكان عنوان المقال : مقترحات لقاموس دولي للانثولوجيا الاقليمية والفولكلور) . وعلى الرغم من أن بعض الضرورات العملية قد حتمت اجسراء بعض التعديلات في تخطيط القاموس بعد نشر هذا المقال - كما أوضح المؤلف نفسه في مقدمته - الا أنه التزم بمسا جاء فيه من مقترحات بقدر الإمكان .

ويوضح المؤلف في مقدمته أن الهدف الاساسي للقاموس هو اعطاء تعريفات للمصطلحات الفنية والمساهمة في ميداني الانثولوجيا والفولكلور ، لا تقديم معلومات تاريخية عن تطور الافكار ، وتوزيع الظواهر المادية . الخ . وهكذا نجد في مادة «فولكلور» في القاموس أن تاريخ العلم وتطور النظريات الفولكلورية لا يحتل المقام الاول من الاهمية . ولو أنه يكون من الضروري في بعض الاحيان تتبع سلسلة معينة من الافكار لاعطاء الخلفية اللازمة لتعريف معين . ويجب الإشارة علاوة على هذا الى أن جميع المصطلحات قد اختيرت من وجهة نظر فولكلورية اثولوجية . ويعنى هذا - من بين دلالاته المختلفة - أن المصطلحات ذات الطبيعة السوسولوجية البارزة قد جرى النظر فيها أساساً من وجهة نظر عالم الانثولوجيا (وعالم الفولكلور) ، وأن التفسيرات الفولكلورية الانثولوجية لهذه المصطلحات تشغل المقام الاول . ثم هناك طائفة من المفاهيم الاجتماعية العامة التي كان يمكن ادخالها في هذا القاموس ، ولكنها لم تعالج فيه وذلك اما لأنها واسعة جداً ومعروفة (مثل مفهوم «الاجتمع») او لأنها اجتماعية بحتة (مثل مادة «علم الاجتماع» ، بينما نلاحظ من ناحية أخرى أن المؤلف قد عالج مادة «علم الاجتماع التاريخي») . كما تعرض المؤلف في بعض الحالات لمفاهيم اجتماعية كان يمكن معالجتها في قسم تال من القاموس عن التنظيم الاجتماعي (قارن في هذا الصدد - مثلاً - مواد : «الاجتمع المحلي والاجتمع» و «المجتمع الريفي» . الخ) . وعلى الرغم من أن معظم المصطلحات الانثولوجية الاولى قد استعيرت من علم الاجتماع ، وأن الاتصالات بين العلمين لا زالت من التداخل بحيث أن العالم الأمريكي الأشهر كروبر - مثلاً - يجد أنه من الصعب الفصل بينهما ، فقد استبعد المؤلف معظم المصطلحات الاجتماعية الاساسية .

ومن المشكلات الخاصة التي واجهت المؤلف عند وضع الكتاب وتناولها في مقدمته أيضاً مشكلة التقسيم التناسبي لمواد هذا المجلد عن الانثولوجيا

الاوروبية الاقليمية ، والاثنولوجيا الاوروبية العامة ، والاثنولوجيا الانجلو أمريكية ، والاثنولوجيا . والحقيقة البسيطة التي نلاحظها في هذا الصدد أنه بينما لم يخلق العلماء الأولان - بسبب الاتجاه التاريخي لأبحاثهما - سوى مصطلحات قليلة جدا وغامضة جدا في أغلب الأحيان ، نجسد الاثنولوجيا الامريكية والبريطانية ذات الاتجاه الوظيفي البارز قد خلقت - وخاصة بعد عام ١٩٤٥ - حشدا هائلا من المصطلحات الجديدة المحددة بوضوح . ويمكن أن نوضح أيضا أن تعميمات هذه الاثنولوجيا يمكن نقلها بسهولة الى ميدان الدراسة الاوربي . ولعلها لهذا السبب أثرت بسرعة على المصطلحات الاوروبية ، وذلك بسبب كونها نظرية ومفيدة جدا .

معنى هذا إذن أن يتضامل نصيب المفاهيم الاوروبية الى لا شيء تقريبا . ولكن لما كان الكتاب الذي بين أيدينا قاموسا للبحث الاوربي الاقليمي في المقام الاول ، فقد رأى المؤلف انتاج سياسة أخرى . إذ فضل المصطلحات التي وضعها علماء الاثنولوجيا الاقليمية - وخصصت لتعريفات هذه المصطلحات مساحة أكبر نسبيا من تلك التي خصصت للملاءم الامريكيين . ولكن سوف يجد القارئ مع هذا أن مساهمات هؤلاء العلماء الامريكيين طاغية على الكتاب ، لأنهم كانوا أكثر اشتغالا بمسائل التعريفات ، ولأن انجازاتهم في هذا الصدد يجب أن تكون عظيمة الفائدة بالنسبة للدراسات الاثنولوجية الاوروبية الاقليمية . ويجب الإشارة هنا الى أن القسم الامريكي هنا عبارة عن مفاهيم عامة ، ومفاهيم ذات اتجاه اجتماعي . وهو لهذا السبب - على نحو ما يقر المؤلف - سيكون أوضح في هذا المجلد عنه في مجلدات القاموس الاخرى التالية . وهو ما تأكد من مطالعة الجزء الثاني من القاموس والخاص بالأدب الشعبي .

وبرغم كل هذا فاننا نود أن نبرز هنا أن هذا

القاموس بما يفصل في عرضه من آراء اوروبية - وغير أمريكية بصفة عامة - انمسا يساهم في تخليصنا من النظرة الأحادية الجانب لأفكارنا ومفاهيمنا وفكرنا . إذ ظلت المراجع والمصادر الامريكية ولا تزال حتى الآن المصدر الرئيسي - والوحيد عند الكثيرين - الذي نستقى منه معرفتنا بالمناهج والمفاهيم في هذا الميدان الخطير من العلوم الانسانية .

أما بالنسبة لأسلوب المؤلف في معالجة مواد القاموس فنسجده يقوم - في معظم الحالات - بوضع التعريف « الاصول » المتعارف به ، والذي يتصدر كل مادة من مواد الكتاب . ولا شك أن ذلك كان أمرا ضروريا ، لاضفاء صفة التماسك والتدقيق المنطقي على القاموس . ومن الواضح أن هذا الاسلوب يمثل ميزة لهذا القاموس اذ القواميس المشابهة - إذ نجد معظمها مشتركا في عيب أساسي وهو أن المصطلحات ذات المعاني المتشابهة تعرف بواسطة مؤلفين مختلفين دون أي محاولة لربط هذه التعريفات ببعضها . (انظر في هذا الصدد مقال تولى بنسون : « مشكلات المصطلحات في العلوم الاجتماعية » المنشور في كتاب بارتليت وغيره : « دراسة المجتمع » ، لندن عام ١٩٣٩) .

أما عن التعريفات نفسها فقد جعلها المؤلف واسعة ومرنة بقدر الإمكان . وهاهو كروير يقول : وليست هناك جدوى كبيرة من تصعيد الاختلافات في المفاهيم بين مصطلحات علم ثابت ملموس كالاثنولوجيا أو الاثنولوجيا . ولكن هذا لم يشغل المؤلف عن الحرص في الوقت نفسه على أن تكون التعريفات فنية بقدر الإمكان . ونشير هنا الى مفهوم « الثقافة » على سبيل المثال . فلم يعالج المؤلف من الناحية التي يظهر بها في الصحف والمناقشات العامة ، أي باعتباره خلاصة الفن والادب والفلسفة . ويرجع هذا المفهوم الأخير للثقافة الى ياكوب بوركهاردت ، ولكنه ليست له علاقة بتلك العلوم التي تعرض للثقافة ،

والانثروبولوجيا الثقافية ، والانثولوجيا . ويمكن القول هنا بأن المفهوم الرومانسي للثقافة قد أفسح المكان لمفهوم واقعي لها .

وإذا كنا نجد التعريف الرئيسي في كل مادة ينطوي ضمننا على أحكام المؤلف الخاصة ، فإن بقية المادة تحمل طابع التجميع . إذ تركز بقية المادة على آراء الدارسين المختلفين . وقد استعان المؤلف بالعبارات المناسبة على نطاق واسع جدا وغلبة منه في التزام الدقة في عرض أفكار الدارسين . ويؤكد المؤلف في مقدمته أنه ليس المقصود من مواد الكتاب المختلفة أن تجسد أفكار المؤلف في موضوعات الانثولوجيا والفولكلور ، وإنما أن تطين عينة ممثلة من الآراء التي صاغها جميع علماء الانثولوجيا والفولكلور المتخصصين . ولعلنا نقارن في هذا الصدد مادة «ثقافة» التي سبقتنا الإشارة إليها مع مقال مألوفسكي عن «الثقافة» في دائرة معارف العلوم الاجتماعية . فالمقال الأخير تعبير كامل عن آراء مؤلفها الخاصة ، بينما يقدم المقال الأول مسحا للتعريفات التي وضعها دارسون آخرون .

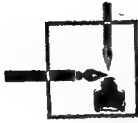
وبرغم ما يمكن أن يؤخذ على هذا المجلد الأول من قاموس من أوجه قصور ، فهو يمثل - ولا شك - شيئا جديدا في علوم الانثولوجيا والفولكلور . حقيقة أن هناك عدة موسوعات انثولوجية ، ولكن ليس هناك حتى الآن قاموس حقيقي للانثولوجيا والفولكلور (يمكن أن يقارن مثلا «بقاموس الانثروبولوجيا» لتيشارلز ويتيك ، نيويورك ١٩٥٦) . وهكذا يمثل هذا الكتاب أول جهد واع في هذا الميدان ، وهو يستجيب بذلك حاجة عامة عند المشتغلين بهذا العلم .

ولا شك أن هذا القاموس تعبير عن جهود هيئة اليونسكو لزيادة التعاون الدولي في قطاع ضخم من قطاعات الدراسات الانسانية . وتعتبر اللجنة الدولية للفنون الشعبية والفولكلورية - التي رصدت لها هيئة اليونسكو الاموال لتحقيق هذا الهدف - أن وجود مصطلحات متفق عليها دوليا شرط جوهري لا يمكن أن تقوم للتعاون الدولي قائمة بدونه . وإذا كان لهذا الجزء الذي تم انجازه من العمل أن يشبع الاحتياجات المطلوبة منه ، فلا بد وأن يساهم مساهمة أساسية في تشجيع الدراسات الحالية والمستقبلية في هذا الميدان . حيث يشعر العاملون فيه منذ فترة طويلة بنقص في الاتصالات الدولية المناسبة .

ثم أنه من مظاهر أهمية هذا الكتاب كعمل علمي أنه استند الى ٦٣٢ مرجعا أساسيا ودورية علمية تشمل جميع الميادين التي يعرض لها . ومن المؤكد أن ظهور هذه القائمة الفنية في ذيل الترجمة مكسب كبير للقارئ العربي .

وأود أن أشير في النهاية الى أن تسمية هذا المرجع قاموسا فيها شيء من التجاوز . إذ أنه يمثل على وجه الدقة دائرة معارف في العلوم الثقافية والاجتماعية . فهو ليس مجرد تعريفات لفظية بالمصطلحات التي يتناولها وإيراد مقابلاتها في اللغات الأوروبية الأخرى . ولكنه يتجاوز ذلك الى شرح مفصل لظروف نشأة المصطلح وما يتعرض له من استخدامات مختلفة عند المدارس والمؤلفين المختلفين . ومن هنا تبرز أهمية إصدار ترجمة عربية لمثل هذه الموسوعة الهامة* .

« د • عليا شكرى »



جريد القراء

أرجو تقبل تحياتي لشخصكم الكريم ولجميعتكم
الموقفة .. »

الشيخ جلال الحنفي

وقد بعث الشيخ جلال الحنفي الى المجلة
ببعض التعريفات لمجموعة من الفلكلوريين العرب
منهم :

فولكلوري من دير الزور وآخر من بغداد :

مند عهد غير بعيد بات الفولكلور عندنا - وهو
البحث في التقاليد والعنعات الشعبية - فنا
معترفا به ودراسة مقبلا عليها ومؤلفا فيها ،
ولن يبعد الزمن بأهله حتى تنضج المكتبة
الفلكلورية العربية بما يشتمه الفولكلوريون من
المباحث والدراسات وما يدونونه من الأعراف
والتقاليد ..

وما من شك في أن هواية البحث الفولكلوري
ستشغل قلوب أناس هنا وهناك حيا وولوما
فيكثر جمعهم وتزيد عدتهم .

وآلذلك سيكون من متممات الدراسات
الفولكلورية وضع المعاجم في حياة الفولكلوريين
وسرد لتف من سيرهم كما حدث من قبل
فوضعت المعاجم في تثبيت أسامي النحاة والأدباء
وأهل الطب والقضاة والمغنين والمحدثين وغيرهم
.. ولقد وددت - وأنا أحيي جمعية الفنون

» الأستاذ الكبير الدكتور عبد الحميد يونس
رئيس جمعية الفنون الشعبية تحية وأعجابا
وشوقا وولاء ..

وبعد فلقد سرني نشوء جمعية الفنون الشعبية
في القاهرة وغدوت اتكهن لها أن تلعب دورا
ملحوظا في جمع فلول التراث الشعبي وتدوينه
بكل ما يمكن من وسائل التدوين والتشجيع
على دراسته ومتابعة البحث فيه .. والعمل
على تثبيت اللهجات المحلية في معاجم فان ذلك
سيوضح النواحي المتقاربة منها كما انه سيعين
على دراسة تأصيل الألفاظ العامة ، ولسنا
نريد أن نضع أمام العربية لغات أخرى فمعاذ
الله ان نفكر في شيء من مثل ذلك ..

ان البحث في الفولكلور يعدل البحث في علم
الآثار والعاديات والتعقيب في الأرض والكهوف
لمعرفة ما كانت عليه حياة الانسان في الدهر
القديم ..

أرجو لجمعيةكم التوفيق في مهمتها وآمل أن
تشق السبل المعبدة للتعارف على من يشاركها
الهواية ويساهمها الجهد في هذه الغاية من أبناء
البلاد العربية ، وقد وددت أن أضع لبنة في
معجم الفولكلوريين العرب عساكم ترضون اليها
لبسات فيكون ذلك متمما لنشاطكم الرائع
الملحوظ في مجال الفنون الشعبية .. وأخيرا

الشعبية على نشأتها المباركة وأحى عودها الى نشر مجلتها الفولكلورية القيمة - ان اكتب في ترجمة اثنين من الفلكلوريين العرب ما يزالان حييين يوزقان احدهما من الفرات والاخر من دجلة .. متينيا ان يعقد في المجلة فصل في هذا المعنى دائم يعكف على تثبيت تراجم الفلكلوريين العرب في كل مكان من أرجاء الوطن العربي وتمداد ماثم من جهدهم في التأليف والتنقيب ..

١ - عبد القادر عياش المحامي :

من دير الزور - الجمهورية العربية السورية - هو اليوم فوق الخمسين من عمره يكاد يفرق في اللطف والرفقة علي أنهما لطف ورقة ممزوجان بالجد والحزم ، وهو حسن الهيئة حلو الطامة ، عاش في غمار المعاييب منذ صغره اذ نفى أبوه لأسباب سياسية وطنية ثم مات في منفاه سنة ١٩٢٥ وقُتل الفرنسيون أخاه بالرصاص ونفى هو وأسرته عن بلدهم أربع سنوات ، وفجع باخوته واحدا بعد الآخر وكانوا خمسة .. وتعرض للسجن في قضايا وطنية وفكرية ، ومنى بضائر مالية كثيرة ، الى غير ذلك من الأحداث والنكبات التي مرت به في حياته ..

وفي معمار هذه الفتن التي يصدق عليها ان توصف بأنها مثل قطع الليل المظلم نبغت عقلية عبد القادر عياش في الدراسات الشعبية فهامى ذى مصنفاته تشغل رفوف المكتبة العربية الحديثة ، فوق انه ألف سنة ١٩٥٧ جمعية للعادات في دير الزور وكان يدعو الى تأسيس جمعية فولكلورية عربية عامة ينتمى اليها جميع الفلكلوريين العرب .. وقد انشأ في بيته متحفا للتراث الشعبي فجعل للفولكلور لسانا ينطق واصبعا تشير الى نمط حياة الشعب في أكناف الفرات الذي كلف به كل الكلف وحذب عليه كل الحذب ..

وكنا اذ نقرأ مؤلفاته التي يختص بها دير الزور نجد ان تلك البلدة قد بلغت أو ستبلغ من بعد الصيت ما تسابق به مدينة دمشق في الشهرة وذويع الشأن ..

من كتب عياش ودراساته في الفولكلور الفرائي كتابه في الألعاب الأهلية بدير الزور ،

وصناعات وادى الفرات ، والمأكول والمأبوس في الفرات ، والأخلاق والعادات بدير الزور ، والأيمان الشعبية في دير الزور ، والغناء الشعبي ، والتأثرات الشعبية ، وتقاليد الوفاة في دير الزور ، ومعجم الفاظ دير الزور ، وأمثال دير الزور ، وكنايات من وادى الفرات ، ومسطحات لغة الديرين ، والادعية في دير الزور ، وترانيم الأطفال ، والصبا ، والملح والدار ، والحصى ، والدُّب ، والحية ، والخرز ، والمرأة ، والتداوى المحلي في دير الزور ..

كانت الدراسات الشعبية الى وقت قريب في مثل معنى السببة على الناس ، لأن الناس قد ألفوا من المصنفات ما يحوم حول بحوث علوم الدين واللغة والتاريخ وقصص الأبطال ونحو ذلك ، فمن أراد ان يصنف في أخبار العامة ويؤرخ لشؤون حياتهم فيكتب في أزيائهم أو في ألعاب صبيانهم أو يدون ندامات باعتهم أو يدرس عادات الناس أو يتبث نصوصا من كلامهم من نحو سبابهم وكفرهم وسائر مقولاتهم في جدهم وهزلهم ، فانه يستهدف الدهشة والاستغراب ان لم يستهدف للتسخيف والازدراء ..

وقد رأيت غير واحد من الشخصيات المعروفة المحترمة قد أهمها ان تدون في هذه الحقول الشعبية ولكنها كانت تخشى تبدل نظرة الناس اليها ..

ان البحث الفولكلوري استطاع ان ينال حقه من الاحترام والحقول وذلك بعد جهد كبير بذله اهله ، وبعد صمود طويل صمدته أنصاره ، في سبيل بناء قاعدته وتثبيت كيانه .. ولا بد ان يرد اسم ميد القادر عياش في قائمة بناء هذه القاعدة وذلك الكيان ..

كانت معرفتي بميد القادر عياش لا تتجاوز الرسائل المتبادلة بيننا وقراءة شيء من كتبه المطبوعة وقد قدر لي ان أراه في زيارتي الأخيرة لسورية سنة ١٩٦٨ فأزدت إعجابا به وألمت بكثير من جوانب نشاطه ..

اما مالمدى من الملاحظات من ناحية إنتاجه فشيئان أولهما ان النصوص الفولكلورية المثبتة في مؤلفاته جاءت غفلا من التشكيل والحركات وهذا مما يجعلها ملفقة بالغفوض لا يبلغها فهم غير أبناء الفرات ، فلو أنها

خروجه من الجيش ثم كف عنها ، واقتنع مكتباً للقيام ببعض الخدمات الأدبية ثم أغلقه ..

وفي مثل هذا الجو المحدود انبعث اهتمام عزيز الحجية في المجال الفولكلوري فعمد الى جمع جمهرة من الأمثال البغدادية ضاعت منه . وطبع قصة تمثيلية عنوانها « المايوني يفرك » لم ي في تضاعفها عدداً كبيراً من الأمثال العامية كانت مدار الحوار في تلك القصة ..

وقد جد مؤخراً في أمر العكوف على الدراسات الفولكلورية فأصبح واحداً من الباحثين الفولكلوريين المصنوعين .. فصنف كتابه المسمى « بغداديات » وقد طبع منه جزءان وبقي منه جزءان آخران لم يطبع بعد ..

ويعد هذا الكتاب مصدراً حسناً لمن أراد الوقوف على جملة من حياة الناس في بغداد خلال الجيل الذي أوشك أن يزول ..

وعنى الحجية بتدوين معجم للأزياء البغدادية، وذكر لى أنه هالج تدوين مفردات من العامية البغدادية في قاموس .. ومما يعكف اليوم على إعداده من المساحات الفولكلورية بحث بعنوان « النخلة في الفولكلور العراقي » ..

وعزيز الحجية بعد هذا رجل جهوري الصوت هاديء الخطو حلو الماشرة كثير الرغبة في إسعاف من يلوذ به من أصحابه وغيرهم ..

لقد استهوت الدراسات الفولكلورية هذا الرجل العسكري الرياضي فأصبح مرجوا فيه تجهيز المكتبة العربية الفولكلورية بعدد من المدونات الفولكلورية الجديرة بالتقدير والتشجيع . ان البحث الفولكلوري وقف على رجله وسيبقى مسافات طويلة يساهم في خدمة الحضارة ويقدم للتاريخ أطيب الثمرات ..

« الشيخ جلال الحنفي »

« بكين - الصين الشعبية »



ومحلة الفنون الشعبية إذ ترحب بالشيخ جلال الحنفي على صفحاتها ، ترجو أن يواظبها بكل ما يستلزم من مواد فولكلورية ، سواء ما يخص منها الوطن العربي ، أو الصين الشعبية حيث يقيم هناك الآن .

شكلت بالحركات من ضمة وفتحة لدل ذلك على حقيقتها وساعد على معرفة طريقة تلفظها .. والأمر الآخر هو كثرة ميل الأستاذ عياش في مؤلفاته الفولكلورية الى التوسع في الحديث من أمور قد تبعد بعض البعد عن دائرة المسادة الفولكلورية التي يحوم حولها .. فهو كثيراً ما يسرد الآيات والأبيات الشعرية ونحو ذلك من أجل أشباع الموضوع وأحاطة القاريء بكل جزء من جزئياته .. ولكن الذي أقرحه عليه أن يخلص جهده في تثبيت الفولكلور المحلي وحده وسيكون ذلك من الاقتصاد بمكان وسيوفر عليه كثيراً من الوقت الذي ينفقه في التنقيب في بطون الكتب التاريخية ونحوها ..

فنحن نتمنى أن يوفق الزميل الفولكلوري لانعام رسالته في هذه النواحي البكر فلا يأتينا الا بكل شيء جديد مبتكر لم تطلع عليه شمس البحث الفولكلوري بعد ..

٢ - عزى الحجية ..

من أبناء بغداد وهو اليوم دون الخمسين من عمره ..

أولع بهذا الضرب من الفنون الشعبية من وقت غدير بعيد وذاك لاله كان معنيا بالرياضة البدنية، كما أنه كان عسكري الدراسة ومن رجال الجيش العراقي ..

وله في شئون الرياضة وفنونها عدة كرايس مطبوعة منها « السباحة فن وممتع » و « اتوار كشافة على سباحة المسافات الطويلة » .. وقد شهد رياضيات مباريات عالمية ومحلية في لندن وباريس وروما وإثينا والقاهرة والشمس وحلب واسطنبول وطهران والكويت والصين الشعبية وفيتنام الشمالية وكوريا الشمالية والاتحاد السوفيتي وهولندا . وعنى بكتابة شيء من التمثيليات باللهجة العامية وكان قد عاقر قرض الشعر في فترة من أيام شبابه ثم أقنع عنه ..

وكتب في البحوث العسكرية والسياسية كتباً منها « تمارين البندقية » وهو كراس كتبه بالاشتراك مع بعض زملائه ، و « الاشتباك القريب » و « وعد بلغور » وبعض الكرايس في فنون الرماية .. واشتغل في التجارة بعد

أساطير النبات في فلسطين العربية

في العدد الماضي من « الفنون الشعبية » قدمت الباحثة الدكتور **نبيلة إبراهيم** عرضاً للدراسات الميدانية التي قامت بها الباحثة البولندية الدكتور **هيلما جراتكفسكا** عن التراث الشعبي في فلسطين القديمة قبل أن يشوه وجهها ذلك السرطان الصهيوني الخبيث ، ونوهت بالجهود الكبيرة التي بذلتها في جمع مادة هذا التراث على ضوء التاريخ الواقع منذ كانت تقيم في فلسطين عام ١٩٢٥ ، ثم أهابت بالباحثين أن يعملوا على نقل هذه الدراسات الى العربية لأنها تخدم القضية الفلسطينية في وقت هي أحوج ما تكون لانصاف البحث العلمي الموضوعي .

وقد ذكرني هذا بعمل جليل نافع قامت به السيدة **كرونوت** وكانت تستوطن مدينة الخليل والأنسة **بلد تسبرجر** وقد عاشت زمناً طويلاً في مصر والسودان وفلسطين مع زوجها الدبلوماسي ، ففي عام ١٩٣٣ على ما أذكر أصدرنا كتاباً عن أساطير النبات في فلسطين بعنوان « **من الأرض الى الزوفا** » والزوفا هو ما نسميه في مصر بالسعتر ، وقد تضمن الكتاب فصلاً عن السنة الزراعية وعن الأشجار والكروم والنبات والخضر البرية وما يؤكل منها نيئاً ، وما يؤكل مطبوخاً ، ثم ما قيل في هذه النباتات والأشجار من الأمثال والأشعار العامة ، والحكايات والقصص ، وما تناقلته السنة الشعب عبر القرون الطويلة من وبهذا ضم الكتاب ثروة ضخمة من التراث الأساطير والمعتقدات من هذه النباتات والأشجار الشعبي تفسر لنا كثيراً من المعتقدات التي سيطرت على حياة الشعب الفلسطيني رد الله غوته الى وطنه الاصيل .

ونحن نعرف أن صلة الأشجار والنبات بالمعتقدات الانسانية صلة قوية جداً منذ بدأت حياة الانسان على هذه الأرض . قصة الخليفة في الأرض هي قصة الشجرة المحرمة التي اكل منها أبونا آدم فطرد من الجنة . وتقديس **الأشجار والنبات سائد في جميع المعتقدات البشرية** ، وفي مصر القديمة كان **أباؤنا** يقدسون شجرة الجميز ، ويعتبرونها « شجرة الخلد » .

ويقول لنا ما سيبرو أن السهول الواقعة قرب الجيزة كانت تسمى سهول الجميز ، وكانت مصر نفسها تعرف في أيام الفراعنة « بأرض الجميز » . وما زالت عقيدة التقديس لبعض الأشجار والنباتات تسيطر على جماهير العامة عندنا . وإن كانت هذه القداسة تظهر في ألوان شتى من الملاب والرقصات الشخصية مثل القماش البركة ، أو طلب الشفاء من مرض معين . أو تفريج هم من هموم الحياة . حتى في الترحم على الموتى نعتقد أن وضع سعف النخيل على القبور مما يجلب لهؤلاء الموتى الرحمة والغفران . فليس من شك في أن أساطير الأشجار والنبات تكشف لنا كثيراً من المعتقدات الشائعة في الأوساط الشعبية ، كما أنها تفسر لنا كثيراً من الاتجاهات والرغبات التي تسيطر على هذه الأوساط في تقبلها للحياة ، وليس من شك في أن العمل الذي قامت به السيدة كرونوت والأنسة **بلد تسبرجر** يجمع أساطير النبات في البيئة الفلسطينية جدير بالنقل الى العربية لأنه يكمل الصورة ويكمل الجهد الذي بذلته الدكتور **هيلما** في جمع التراث الشعبي لفلسطين العربية ، ولعل هذا يكون حافزاً لأحد الباحثين عندنا فيرد مجال هذا البحث في البيئة المصرية فإن مصر بلد الزرع والنبات وهي من أغنى البيئات بأساطير النبات .

محمد فهمي عبد اللطيف

سوف يظل التراث الشعبي الفلسطيني ، وكل ما يتصل بفلسطين ، جزءاً هاماً ، من قضية العودة الى الوطن السليب ، ونحن نضم صوتنا الى صوت الزميل محمد فهمي عبد اللطيف ، في ضرورة بذل المزيد من الجهد لنقل كل ما يتصل بالتراث الشعبي الفلسطيني الى اللغة العربية لكي تكون هنيئاً لدى الباحثين . المادة التي تساعد على الاضافة . ونحن نتمنى مع الزميل أن تجري دراسة لأساطير النبات في البيئة المصرية تعميقاً لثرائنا وربطاً لحاضرنا بإضائنا .

الحرد

المجلات الثقافية

الكاتب

تيسيل القزويني: إلهامها هو عالمي
تصدر كل شهر
العدد ١٠ قروش

الفكر المقاصد

تيسيل القزويني: د. فؤاد زكريا
تصدر كل شهر
العدد ١٠ قروش

المجلة

تيسيل القزويني: يحيى عيسى
تصدر كل شهر
العدد ١٠ قروش

المسرح

تيسيل القزويني: صلاح عبدالمجيد
تصدر كل شهر
العدد ١٠ قروش

الكتاب العزفي

تيسيل القزويني: أحمد عيسى
تصدر كل شهر
العدد ١٠ قروش

تراث الإنسانية

المشرف على القزويني: د. فؤاد زكريا
تصدر كل شهر
العدد ١٠ قروش

الفنون الشعبية

تيسيل القزويني: د. عبدالمجيد يوسف
تصدر كل شهر
العدد ١٠ قروش

السينما

تيسيل القزويني: جمال الدين وهبة
تصدر كل شهر
العدد ١٠ قروش

تصدر عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

الاشتراكات مخفضة لطبقة الماسات والمهاجرين العليا ومنظمات الشباب والاستعلامات: ٥٠ ج ٢٦ يوليو القاهرة

جولة الفن مع العمال

في ١٦ أكتوبر ١٩٦١ أنشئت المؤسسة الثقافية العمالية بناء على توصيات الاتحاد العام المصري للعمال. . . أنشئت المؤسسة بهدف تثقيف وتوعية العمال مهنيا وسياسيا . هكذا كان هدفها الأساسي بإنشاء الأبي . غير أنه في عام ١٩٦٧ فكر المسؤولون عن المؤسسة في أهمية الفن في حياة العمال وإنتاجهم . . . ذلك لأنهم يؤمنون بصديق بأن للفن رسالة اجتماعية عظيمة . . . فالفن على حد قولهم هو أسهل وأعمق الوسائل في التعبير عن انتفاضات الشعب وانفلاته ولضبابه وأماله العريضة ليرز من خلال ظلاله وآلوانه وإشكاله ورفضاته ومسرحياته معاني وقيما مترسبة في أعماقنا فعمما بتطلعات الحياة التي ينشدها الشعب . .

للخلف (بجمع أشكال) مسئوليات باعتباره مؤثرا في الجماع ومشارك بها يحاكمها وتحاكمه . . مبررا دعا في ضميرها الجماعي من طامحين هي النكاس حي لواقع تعاشه وتقاليد تطوره . . فالفن يثقف الناس بمضامينه ويوعيه بحقيقة حياته . .

من هذا المفهوم بدأت مراكز الثقافة العمالية - التي بلغ عددها ستين مركزا حتى الآن - في تشجيع العمال والعمال على تنمية وإبراز المواهب الفنية لديهم . . فمن توفير المواد أقام لديهم إلى المكافآت المادية والجوائز الأدبية للمتلوقين منهم . . ولم يهمل المسؤولون في المؤسسة العامة الفنون الفنية التي يشترك فيها كبار الفنانين المحترفين هذا إلى جانب استضافة كثير من الفنانين ودعوتهم لإلقاء محاضرات لفصل مواهب العمال وتعميق مفاهيمهم الفنية . . وكان من نتيجة هذه الجهود نقالة الفنية ان استطاعت المؤسسة الثقافية العمالية في خلال فترة وجيزة أن تقيم ست معارض للفنون التشكيلية وستا وللاين فرقة مسرحية وفرقتين للفنون الشعبية . . وآلان نستعرض معا أياا القاري كل لون من ألوان هذه الفنون . .

أولا - الفنون التشكيلية

في يوليو ١٩٦٨ أقيم في الاسكندرية أول معرض للفنون التشكيلية اشترك فيه ١٨ فنانا من العمال لفن دون المحترفين . . وكان أهم موضوع لظهر في رسوم وزخرفة الفنانين عنك هو المقاومة ضد القمى القاشم.

وفي القاهرة أقيم في يناير ١٩٦٩ العرض الثاني حيث اشترك فيه تسع وأربعون عاملا وعاملة من جميع المحافظات وقد عبروا بلوحاتهم الزيتية والفوتوغرافية

وتماثيلهم المشحونة عن ودية الشعب العربي وتكاتفهم من أجل إزالة آلام العدوان من أرضنا العربية وإدراج فلسطين السلية ودور العمال في إزالة آلام العدوان . .

وفي مارس ١٩٦٩ أقيم العرض الثالث في محافظة الدنيا لأول مرة يظهر عمال محافظة الدنيا مواهب نادرة في الرسم والنحت والتصوير . . وقد اشترك في هذا العرض خمسون عاملا ولان بالجائزة الأولى في هذا العرض العامل محمد محمود زانف من الدنيا بصورة عبر فيها عن دور السيدة أم كلثوم في الحركة وكيف أن القضاء لا يقلل في أهميته من دور الجندي في الحركة . .

وفي مايو من هذا العام أقيم معرضان أحدهما في القاهرة واشترك فيه ٧٥ عاملا من جميع المحافظات والأخر في محافظة الشرقية واشترك فيه ثلاثون عاملا من أبناء المحافظة ولقد عبر العمال في هذين المعرضين عن الفلاحات واحاسيسهم تجاه المنظمات القاذية والوجهة المولقة لجيشنا الباسل وأمل العمال في زيادة الانتاج خدمة الحركة .

وفي الذكرى السابعة عشر لتبورتنا المجيدة اقامت المؤسسة الثقافية العمالية معرضا لفنونها التشكيلية في الاسكندرية . . اشترك في هذا العرض ٤٥ عاملا وعاملة من الاسكندرية فقط . . ولأول مرة يعبر العمال عن احساساتهم وأمايتهم ويثبتون بوسائل متعددة . . ولقد خصصت جوائز للفنانين في ظل لون من ألوان الفنون التشكيلية فجائزة التصوير الزيتي فاز بها العامل أحمد عبد الوهاب من لوحة « العاصفة » وهي إحدى اللوحات العشر التي تقدم بها في العرض . . أما الفنان الثاني فهو محمود سامي جلال من لوحة « الشهيد عبد النعم وباني » الذي أحسن التعبير عن شهيد الوطن وسط جنوده ومما يلفت النظر في هذا الرسم دقة التعبير عن ملامح الشهيد واختلاف الجريئة والبيد الشابة التي قامت بهذا الرسم وعراة المنظور في الرسم .

ومما يسترني الانتباه في هذا العرض العدد الكبير من اللوحات الزيتية التي تقدم بها العمال فقد بلغ عددها مائة وللاين لوحة تقدم بها سبعة عشر عاملا وعاملة .

أما جائزة النحت وأغنى فقد فاز بها محمد شياء الدين عن تمثاله « الظف والمقصورة » وفي هذا التمثال يظهر يوضوح مدى الدقة والالتقان في النحت هذا إلى جانب المهارة في ملامح القطة والربط بينها وبين المقصورة بشبكة الإضاءة والآلة الواضحة في الصورة .



ان المشكلة التي تعاني منها الفرق المعالية هي التقاوها الى النص العمال الهادف لذلك فان المؤسسة الثقافية المعالية تعمل عن مسابقة ذات جوائز مادية قيمة لأحسن نص مسرحي عمالي هادف ولقد استقامت الفرق المسرحية المعالية أن تكتب كفاءة كبيرة في المسرحيات المترجمة الهادفة التي قدمتها على مسارحها في المؤسسات والشركات . هذا الى جانب تعاون الثقافة الجماهيرية في المحافظات مع هذه الفرق المسرحية من أجل توفير السرح المبد بكافة الامكانيات لتقديم المسرحيات بنجاح .

ويسؤال الأستاذ سميد الدين وهبة وكيل وزارة الثقافة للثقافة الجماهيرية عن مدى تعاون الثقافة الجماهيرية مع المؤسسة الثقافية المعالية أجاب بقوله : « ان التعاون بيننا وبين المؤسسة الثقافية المعالية شيء واجب ومعيب لنا جميعا ذلك لاننا نرتبط مع المؤسسة بهدف مشترك فالعنى مرادنا هو خدمة الجماهير العربية وهو نفس الهدف الذي تسعى اليه المؤسسة .. من أجل ذلك فقد وضعت الثقافة الجماهيرية كل امكانياتها لخدمة واحتياجات الثقافة المعالية .

ثالثا - الفنون الشعبية المعالية

ولم تنس المؤسسة الثقافية المعالية الاهتمام بالنص الشعبي القصيم .. ذلك لأن شعبنا العربي له فنونه الشعبية الأصيلة التي يجب أن نثريها ونصقلها حتى لا تزول على مر الأيام بفعل الحضارة والذنية .. لذلك فقد تم تكوين فرقتين للفنون الشعبية من العمال والمعاملات اولهما : فرقة دمنهور للفنون الشعبية .. والثانية في

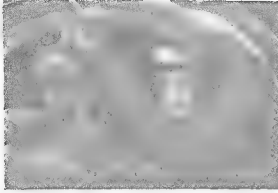
وفي الزخرفة أقيمت المعاملة ان العمل لم يحل دون اهتمامها الفني او يعد من قدرتها على الاستمتاع والتعبير عن الجمال فقد فازت السيدة امتثال على الديب بالجائزة الأولى في الزخرفة واشغال الكالافه .

هذا ولأول مرة يقوم العمال بصنع بعض التماثيل من الشمع عبرت جميعها عن بيئة الاسكندرية ببحرها وصيادها الى جانب تعبيرا عن انتصار منظمة فتح ونرس الانتصاح ووجه من اللبس وغير ذلك كثير مما لا يعد ولا يحصى .. هذا وقد فاز بالجائزة الأولى في الشمع العامل على الهوارى . اما اشغال المعادن فلم يغت العمال الفنانين أن يستخدموا هذا المعادن في التعبير عما في صدورهم من احساس واماني ورغم صعوبة تشكيل المعادن فقد برع العمال الموهوبون في صنع التماثيل الجميلة من المعادن المختلفة وقد فاز بالجائزة الأولى في هذا اللون من الفن العامل على حامد سلام ..

وكان طبيعيا أن يعبر العامل الفنان السكندري بعبسته الفوتوغرافية عن جمال الطبيعة في الاسكندرية فقد تقدم عدد كبير من العمال بصور فوتوغرافية تكل على محاولات جادة وموفقة في التصوير والطبع والوصول بهذا اللون من الفن الى مستوى عظيم .. وقد فاز بالجائزة الأولى في التصوير الضوئي العامل عاصم نعم الله .

رابعا - السرح العمالي

لقد تم تكوين ٣٦ فرقة مسرحية من العمال والمعاملات في مختلف ميادين العمل في المحافظات المتعددة .. حيث قدمت هذه الفرق المسرحية مسرحيات عمالية هادفة .. غير



فنا.. وهاتان الفرقتان تقدمان كثيرا من التابلوهات المستمدة من البيئة الشعبية التي يصممها لهما بعض المشرعين من خريجي معهد الفنون المسرحية والدارسين للرئيس الشعبي .. فلي فنا مثلا نجد رقصة التعطيط تؤديها الفرقة بمهارة فائقة .. وفي دمنهور قدمت الفرقة في معرض اسكندرية ورقصة الصيادين وكلفاهم مع البحر من أجل الرزق الخلال .. ولعل مما ساعد العمال على تكوين هذه الفرق وبراعتهم واتقانهم للرقصات الشعبية ومعرفتهم بالأزياء الشعبية المناسبة لكل رقصة .. للتدوين الذين استمالت بهم المؤسسة من خريجي معهد الفنون المسرحية لتدريب العمال والعمالات .. هذا الى جانب تنمية هواهي العمال الذين سرعان ما استجابوا لمساعدة وتوجيهات التدوين حتى استطاعوا في مهرجان اسكندرية في يوليو عام ١٩٦٩ .. أن يبهروا اهالي الاسكندرية بدقة وجمال استعراضاتهم الشعبية ..

وبسؤال سيادته عما تنوى المؤسسة القيام به في الاحتفال بالذكرى التاسعة على انشاء المؤسسة الثقافية العمالية اجاب بقوله :

« لقد لقرر اقامة مهرجان فني يضم كافة الوان الفنون التشكيلية .. والمسرحية .. والشعبية في ١٦ اكتوبر ١٩٦٩ .. وسوف يشترك في هذا المهرجان العمال من كافة المحافظات »

واخيرا وقبل أن تترك المؤسسة الثقافية العمالية فان الرد لا يسعه الا أن يفتخر بأنه أصبح في بلادنا مؤسسة ترضى شؤون العمال الذين حرّموا من قديم الأزل من الحياة الحرة الكريمة وكانوا لا يجدون من يرضى شؤونهم أو يهتم بهواهيهم الفنية .. أما الآن فان المؤسسة الثقافية العمالية استطاعت في خلال تسع سنوات أن تحظى ما كان يعد في الماضي حلما من الاحلام ..

الامة مهرجان فني في عيد ميلاد المؤسسة

وفي لقاء مع السيد عبدالقنى سعيد مدير عام المؤسسة حول خطة المؤسسة في الاهتمام بالفنون بكافة أنواعها اجاب سيادته : لقد وضعنا في خطة العام القادم اقامة معارض متتلة في جميع المصانع والمؤسسات والشركات في كافة المحافظات وذلك حتى يمكن للعمال في هذه الجهات التعرف على نشاط زملائهم في المحافظات المختلفة الى جانب تشجيع التنافس البناء بين العمال بهدف الرقي بمستواهم الفني حتى نستطيع أن نشترك في المعارض الفنية الدولية ..

مجلة الفنون الشعبية

مجلة متخصصة في الدراسات الشعبية

تصدر كل ثلاثة أشهر

مارس - يونيو - سبتمبر - ديسمبر

رئيس التحرير

د . عبد الحميد يونس

التمن ١٠ قروش

دار الكاتب العربي

تساهم في تطوير وتشتير الفن الشعبي
وهذه بعض جهودها في هذا المجال

الأدب الشعبي

علم الفولكلور

تأليف: كراب

ترجمة
أحمد شدي صالح
المن ١٠٠ قرش

الظواهر بيريوس

في القصص الشعبي

تأليف

د. عبد الحميد يونس

المن: قرشان

الشعر الشعبي العربي

تأليف

د. حسين نصار

المن قرشان



الفن الشعبي

عروسة المولد

تأليف

عيد الغنى الشيال

المن ٦٠ قرشا

الفنون الشعبية

في التوبة

تأليف

سعد الحادام

المن ٥ قرش

الفنون الشعبية

تأليف

أحمد شدي صالح

المن قرشان



خيال الظل

خيال الظل والعرائس

في العالم

تأليف

ممتاز السويدي

المن ٥٠ قرشا

خيال الظل

تأليف

د. عبد الحميد يونس

المن قرشان

خيال الظل

تأليف

ابن دانيال

المن ٥٠ قرشا



زينب

**FORMS OF EXPRESSION
IN FOLK LITERATURE**

reviewed by
Hassan Tawfik

In her book Dr. Nabila Ibrahim speaks of the different forms of folk literature. In the introduction she gives the characteristics of folk literature which distinguish it from the formal literature.

Dr. Nabila deals with the « fable », the folk tale, the myth, the proverb and the riddle. Hassan Tawfik says that Dr. Nabila Ibrahim did not speak of the folk song in her book and perhaps she left that study because it needs field work.

DEXTERITIES AND POPULAR GAMES

reviewed by
Sana Amer

This book by Ahmed El Sabbahi Awadallah Khalil deals with the dexterities and popular games from ancient to modern times in Egypt. He assures the

fact that most of these games are developed forms of ancient ones and that they need strength, courage, wit and skill. The author shows his skill in the Mouleds and popular quarters. He then describes in some detail the « wrestling », the circus shows, tug of war, « Hocksha », stick dance and other popular games.

**GENERAL ETHNOLOGICAL
CONCEPTS**

reviewed by
Dr. Alia Shoukri

This book by Dr. Ake Hultkranz is a dictionary of regional ethnology and folklore idioms. It deals with the general concept schools and methods of ethnology.

Dr. Alia Shoukri says that the book did not mention some social conceptions such as « Society » and « Sociology ». The author of the book in most cases, gives the definitions accepted by the majority scholars.

This encyclopedia is the product of the international cooperation of the UNESCO in a great field of the study of humanities.

The writer cites a number of Turkish folklore centres and the names of some Turkish folklorists. He speaks of the types of Turkish folk tales and especially of Nasr Eldin Khodja jests. He mentions the story of Cor Oghlo which deals with the adventures of a young man who became a bandit to avenge one of his followers.

The writer then deals with the folk theatre, the shadow theatre and the Karah-Koz. He describes a Karah-Koz show which he witnessed in Turkey.

He concludes by speaking of folk music and folk songs. He says that the field of Turkish folklore extends day by day. There are valuable studies in Turkish folklore.



THE FOLKLORE ROUND

by
Tahseen Abdel Hay

In an interview, architect Hassan Fathy, the State Prize Winner, declared that folk studies in Egypt are still academic. He said that some handicrafts may soon disappear. In Akmeem there were more than 1,000 looms which produced certain textiles decorated with beautiful patterns and were put on sale in Galerie La Fayette in Paris. The looms in Akmeem decreased to less than 500. He criticized the Arab architects because they abandon the

Arab house design. Western architects admired this Arab design and tried to put it in execution. The writer compared between the eastern and western designs. He pointed out that the latter is adapted to the cold regions and unsuitable to tropical zones. The architect Hassan Fathy emphasized that rural cultural houses must be based on local architecture.

In another interview Dr. Osman Khairat the Prize Winner stated that his interest in folk studies began when he worked at the Agricultural Museum. He surveyed various districts in U.A.R. ; i.e. Siwa, Sinai, Al Wady Al Gadid, Nubia, etc... Dr. Khairat collected many articles, jewels, clothes, beads and veils. He studied the bedouin veils in particular.

The Permanent Folk Museum is the outcome of his activities.



Folklore in the District of Al Fayoum

An assertion by Ahmed Morsi, D. Litt. This University assertion deals with :

- 1 — The environment and the folk.
- 2 — The folklore as an outcome of field work.
- 3 — Cultural entities.

This study can be considered as a landmark in university assertions. Dr. A. Morsi depended on personal observation and collected his data by himself in instead of the jar if the new-born child is A ayoun.

cialists to Ethiopia to teach their methods of investigation and how to evaluate the results. In response to the request György Martin and Balin Sarosi were sent to Ethiopia. The expedition covered about four or five thousand kilometres, used some 3,000 metres of film and about 50 hours of tape among different tribes.

Ilona Borsay and Imre Olsavy came to Egypt under the terms of an agreement between Hungary and U.A.R. — and began to investigate the musical heritage of the « Magharabs ». These are Arabs of Hungarian descent. Ilona Borsay was able to support her theories relating to possible ancient Egyptian musical vestiges in the peasant heritage of the fellahs and Coptic Church music.

The UNESCO sent an expedition to India. Rudolf Vig recorded valuable and entirely unfamiliar folk music material on his collecting journeys.

RESISTANCE IN AFRICAN FOLKLORE

by

Abdel Wahid El Embabi

The African folklore plays an essential part in the cultural existence of African peoples.

Scholars remark that African folklore is characterized with symbolism. Animals, birds and plants are widespread motifs in African folk tales.

The writer cites a number of folk tales which express the resistance in African folklore such as the story of « Dog and Man », and « Butterflies freedom ».

African proverbs and folk songs reflect the spirit of resistance in the life of African peoples. The writer cites some of these proverbs and folk songs. He then deals with the epic of Sondiata which is considered the African Iliad by many scholars. He gives a brief study of this epic which represents an important part of African folklore.

In modern times the folklore plays a positive role in the African peoples' life. It reflects their resolution to refute the oppression and expresses their struggle against the imperialists. The writer mentions a folk tale which tells how the European aggression began in Africa. This folk tale is a phenomenon which assures the importance of folklore in the life of African peoples.

FOLK STUDIES AROUND THE WORLD THE TURKISH FOLKLORE

by

William H. Jansen

translated by

Abdel Hamid Hawas

The modern Turkish culture is the product of the conscious contact between the Turkish folklore and the west Culture.

« The marriage sword » and it was a warning for the wife to be loyal to her husband or else she would be severely punished. Sometimes the sword was offered as a wedding present. The bride should keep it and leave it to her descendants.

The writer speaks of the relation between the sword and the divine right of kings. He then proceeds to the relation between the sword and the cemetery. The Vivings used to give a sword to the newborn child as a present.

He concludes by saying that the family's sword represents a good symbol which may be an inspiration of stories about the supernatural deeds of the dead who leaves to his successor the sword which brought him glory in the past.

FOLK MUSIC RESEARCH IN FOUR CONTINENTS

by

Lajos Vargyas

summarized and commented by

Ahmed Adam

Almost from the very beginning it was a tradition of folk music research in Hungary that it should extend its scope of inquiry beyond the strict limits of the Hungarian nation. Bartok and Kodaly, at the beginning of the century, began to make a study of the music of peoples living within the borders of the same state at the Hungarians. Bartok collected mate-

rial in regions far from Hungary, among the Arabs. Among them he found types of songs that correspond to the Rumanian's *hora lunga*, and established that the *maqam*, a variant of Arab-Persian melody, was to be found among the Rumanians.

Scholars of Hungarian folk music did not entirely stop collecting music of the national minorities between the two world wars, especially the folk music of the Germans and the Gipsies. Imre Kramer began to collect the songs of the Germans in Southwestern Hungary with a phonograph. Between the two wars and during the early years of the war Imre and Sandor Csenki began with the help of a phonograph to record the musical heritage of the Gipsies. Andras Hajdu began between 1950 and 1956 to collect Gipsy songs. Within a short time he had collected several hundred songs among tribes from various parts of the country. He made a systematic analysis of his material and determines the distinctly Gipsy characteristics that distinguished it from Hungarian folk music.

In 1958 Laszlo Vikar travelled to the Soviet Union on a scholarship, accompanied by Sandor Bereczki and came back with several hundred tape recordings.

An expedition was sent to Mongolia by UNESCO to collect material.

Other commissions from UNESCO brought Hungarian folk music specialists to numerous other parts of the world. The Ethiopian ruler requested the Hungarian government to send dance and music spe-

the most important features in the Egyptian village, i.e. the development and distribution of certain agricultural tools.

Dr. Al Gohari gave a special care to analyze in some detail the method of this interesting study which paves the way for the long-expected the atlas of Egyptian Folklore.

MYTH, FOLK TALE AND LEGEND

by

Sir George L. Gomme

translated by

Dr. Ahmed Morsi

This article is a chapter of the interesting book «Folklore as an historical science» by Sir George L. Gomme. It deals with myth, folktale and legend.

Sir Gomme is of opinion that myth belongs to the first primitive phases of human thought. It interpretes some natural phenomena or some ambiguous problems that man faced.

Folk tale is attached to a cultural environment more developed than the previous stage which culminated in myth. Incidents in folk tale were liable to happen in ancient times. Folk tale deals with actions committed by unknown persons.

The legend is a story dealing with an historical character, place or action.

Sir Gomme gave various examples of myths, folk tales and legends to show precisely the definitions he had given to every form of expression.

THE SWORD IN FOLK BELIEFS

by

Fawzi El Antel

The story of the sword in Egypt begins with the triangular dagger which was at first made of granite and in later years made of copper. These weapons were exclusively used by the rulers. The blade was made much longer and the dagger turned into a sword. Only men of noble birth used the sword.

The writer mentions in details the different kinds of swords in various ages and countries. He gives a special stress to the sword in Arab folklore. He cites the names of the different kinds of swords in Arab literature such as the «Zulficar» and the «Samsama», etc...

He then speaks of the magic powers of the swords in myths and folk epics. He cites as examples the sword of «Assef ibn Borkhia», used by «Seif ibn Zi Yazan» and Peleus sword in Greek mythology. Mr. Frazer in his book «The Golden Bough» tells the story of that peasant, called the King of Fire, who was endowed with supernatural powers because he owned a magic sword.

Primitive peoples use the sword to wave off diseases and bad spirits.

The sword was used in the rites of marriage in the middle ages. The ring was put on the hand of the sword and offered to the bride. Some Tentonic tribes used to hold a sword across the entrance to prevent the bride from entering the husband's house. This sword was called

Dr. Khairat says that girls in Old Nubia are not married on the odd days of months because they believe that they will give birth to girls if they marry on these days.

The writer describes the Sibou's ceremonies in Siwa Oasis, in Sinai, and in the New Valley.

THE EPIC OF ANTAR

by

Bernhard Heller

translated by

I.Z. Khorshid

This epic covers 500 years of the Arabs history. In a raid Shaddad captured a black girl called Zabiba. She gave birth to a child, whom his father called Antar. Antar used to knock down the tent when he was two years old, kill dogs at the age of four, wolves at the age of nine and hunt lions when he was a teen-ager. He showed a great courage in a battle and saved his tribe. His father acknowledged him as a legitimate son. Antar asked his uncle the hand of his daughter, and was promised to marry Abia if he achieved some miraculous deeds. Antar, however, is married to his beloved Abia after many adventures. The epic was printed 1268 in 32 volumes. Antar overcame many renowned knights such as Doraid ibn Elsomma, Moammer, Hany ibn Massoud, Amr ibn Maad Yakrab, Amer ibn Eltofeil, Amr ibn wood, etc...

The article deals with the principal elements that constituted the famous epic: the Pre-Islamic Period, Islam, Persian history and literature, and the Crusades.

The author compared the epic with its equivalents in the world literature.

He also depicted the major element in this voluminous work, i.e. chivalrism.

BOOK REVIEW

« EGYPTIAN FOLKLORE »

by

Hans Winkler

reviewed by

Dr. Mohammed M. Al Gohari

The author of this book is the German Orientalist Hans Alexander Winkler, a disciple of the well know scholar Littmann.

The rich data included is based on field work throughout the rural districts of Egypt. It is considered one of voluminous treasures of Egyptian manners, customs and other folk traditions, second only to the famous work of Edward Lane : « The manners and customs of modern Egyptians ».

Dr. Al Gohari gives a brief review of its contents. The book deals with folkloric observations of the peasants, their customs and beliefs, etc... It exhibits also the life of the nomads and their traditions concepts and forms of games, etc... A complete chapter of the book is confined to the dialects of the peasants and the bedouins. The last chapter deals with one of

ARTICLES IN THIS ISSUE ARE SUMMARIZED
AND TRANSLATED BY : AHMED ADAM

THE INSTITUTE OF SOCIAL
ANTHROPOLOGY AND FOLKLORE

by
Hassan Fathy

The Ministry of Culture has planned to establish an institute for social anthropology and folklore in response of a recommendation issued by the High Council of Letters, Arts and Social Sciences.

This high institute consists of five sections :

- 1 — Section of social anthropology.
- 2 — Section of literature and dialects.
- 3 — Section of folk music.
- 4 — Section of folk dance.
- 5 — Section of folk plastic arts.

In the institute there will be lecture halls, studios and a library containing books, discs, tapes and films, as well as two theatres, one of them is open. There will be two museums. The writer gives a brief description of the open museum. In his opinion the bulidings of the institute must be simple.

THE SIBOU' JAR

by
Dr. Osman Khairat

It is a custom to celebrate the Sibou' or the seventh day after the child's birth. The parents celebrate this occasion with relatives and friends.

On the eve of the sixth day, the parents bring a certain jar, painted with red, green and golden colours. This jar is made of terra cotta. It is called the Sibou's jar.

Dr. Osman Khairat describes in detail the different kinds of this jar. It is noteworthy to state that parents use a jug in stead of the jar if the new-born child is a boy.

The writer then speaks of the celebration. On the seventh day after the child's birth, they fill the jar with water and put it in a large basin. The jar is usually adorned with a bunch of flowers and gold ornaments such as bracelets, necklaces, rings, etc... Relatives and friends gather round the mother and the child. The mid-wife puts the child in a sieve near a knife. She shakes the sieve and the child seven times. She then puts the sieve on the floor and let the mother pass over it seven times. Meanwhile incense is burned. Relatives and friends sing « Bergalatak... Bergalatak... ». Guests throw silver coins in a basin filled with water remnants of the child's bath.

Dr. Khairat mentions in his article some Egyptian customs in different parts of Egypt. The lady who gives birth to a child must tie, round her wrist, a string intertwined in seven knots to wave off bad siprits. The husband must not see his wife when he has his hair cut or after shaving. Also no woman, wearing gold ornaments or any person carrying meat, fish or lemon are allowed to see the mother during the first month after birth.

The Moon in Peoples Myths

by

Dr. Abdel Hamid Younes

Man can boast of his will supported by his ever growing experiences. Undoubtedly, the great triumph which he achieved on the day he arrived at the moon, is not due, in fact, to a few number of scientists and brave men, in one nation or another, but, it is due to the human thought in general. The primitive man participated with his imagination surpassing every possible, reasonable and perceptible. He participated also with his conquests in the field of energy and matter. The discovery of fire was a great step towards the civilized man's victories after ages and ages. The arrival of the moon is due to man... everyman ... in east and west... in north and south... in the past and at present.

The moon was one of the motifs in mythical thought of the ancients. It was worshipped, being considered as a god. The man noticed the apparent changes of the moon and he attached this phenomenon with what he noticed of the growth of beings. The new moon was a good omen to the ancients while the eclipse of the moon was a bad one. Some people believe that the moon is masculine while others think that it is feminine. As the moon is related with nights in man's life

he thought it was a wise god, a symbol of good and fertility and attached it to rain. In the folklore there are customs, traditions, rites and ceremonies connected with the new moon, the full moon and the eclipse.

Dr. Younes deals with the moon in the Egyptian myth and speaks of Thot who was the scribe of gods in ancient Egypt and one of gods who created the world. He was also god of wisdom, magic, education, patron of arts and inventor of figures, arithmetic, geometry and astronomy. This god was attached to the moon.

The writer then speaks of the moon in the Babylonian and Assyrian myths. He deals with the moon gods Shamash, Sin and Ishtar. The Assyrians attributed to Sin, wisdom and decision.

Dr. Younes deals also with the moon gods in Greek mythology. He first speaks of Selene, the Greek goddess of the moon and sister of Helios and Eos, giving a brief account of the story of Endymion the beautiful young Shepherd who was loved by Selene and caressed by her as he slept. The writer then speaks of Luna and Artemis, goddess of nature and moon. He concludes by dealing with Diana, goddess of the moon in the Roman mythology.



Editor-in-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunis

Editorial Staff :

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny

Ahmed Roushdi Saleh

Abd El-Ghani Abu El-Eneen

Fawzi El-Anteel

Editorial Manager :

Mogahed Abd El-Monim Mogahed

Editorial Secretary :

Tahseen Abd El-Hay

Art Supervisor :

El-Sayed Azmy

A Quarterly Magazine
Office : 5 July Street 26



المنون

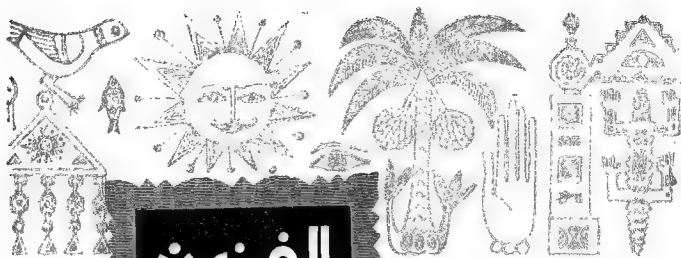
السعودية



العدد الحادي عشر

ديسمبر ١٩٦٩

الشمس ١٠ قرش



الفنون الشعبية

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة

للتأليف والنشر

رئيس التحرير

الدكتور عبد الحميد يونس

مدير التحرير

الدكتور محمود الحنفى

أحمد رشدى صالح

عبد الفتى أبو العينين

فوزعت العنتيل

سكرتير التحرير

تحسين عبد الحى

المشرف الفنى

السيد عزيمت

فهرس

الموضوع	الصفحة
● جعنا شخصية عالية	٣
● الدكتور عبد الحميد يونس	
● الرجل الذي هبط من السماء	٦
● دكتورة نبيلة ابراهيم	
● حكايات الحيوان وتطورها	١٣
● فوزى العتييل	
● الزواج ومنهج دراسته كظاهرة	١٩
● فولكلورية	
● صلوات كمال	
● رمضان وأغانيه الشعبية	٢٦
● الدكتور محمود أحمد الحنفى	
● فانوس رمضان	٣٣
● الدكتور هاجان خيرت	
● كلام عن العذوة والحكاية	٤٢
● محمد فهمى عبد اللطيف	
● الأساطير التي تفسر أصل الماء	٤٦
● أحمد آدم محمد	
● الشعر الشعبي في العراق	٥٨
● هاجر رشيد السامرائى	
● الحكاية في الفولكلور الاغريقى	٦٤
● عبد الواحد الامبايى	
● أبواب المجلة	٧١
● جولة الفنون الشعبية	٧٢
● تحسين عبد الحى	
● مع الفرقة القومية للفنون الشعبية	
● الأراجوز في البولسكو .	
● جوميداس	
● مكتبة الفنون الشعبية	٨٥
● أغانيها الشعبية في الضفة الغربية	
● نبيلة وهبة	
● التراث الشعبى المتناقل	
● عالم الفنون الشعبية	
● محاولة لدراسة الفنون الشعبية الفلسطينية	٩١
● محمود البطوحى عباس	
● المقارنة في الفولكلور الفينيتامى	
● محمد عبد الحميد فرح	
● بريد القراء	١٠٤

صورة الغلاف

اعتاد المسلمون أن يحتفلوا في شهر رمضان ، بمسور متعددة ويعتبر فانوس رمضان من المظاهر المصاحبة لوجود هذا الشهر الكريم ، انه يميز عن فرحة الصغار والكبار معا ، ولد تلمن الصناع في ابتكار أشكال عديدة لهذا الفانوس كل شكل منها يميز عن معنى جمالى خاص .

وصورة الغلاف ، عبارة عن فانوسين أحدهما يطلق عليه « ابو عرق كبير » والاخر « مريح معرود » ولد تلمن الصناع الشعبى في تلويينهم بالالوان الجراء واقتضاه ٠٠ تلك الالوان التي تجعل البهجة والسرو ، احتفالا بالشهر العظيم .

جحا شخصية علمية

بقلم : الدكتور عبد الحميد يونس

ان دارس الحكايات الشعبية لا يستطيع ان يستخلص القوانين او ما يشبه القوانين التي تحكم تطورها دون ان يميل للثام عن وظيفتها الرئيسية ووظائفها الثانوية . وربما كانت الشخصيات التي تتجمع حولها مجموعات القصص الممثلة في القصر والمسماة بالبنواد او الملح أدل على تلك الوظائف من ابطال الملاحم الشعبية او القومية . وهذا هو السبب الذي جعلني اتخير شخصية اشتهرت في العالم العربي واستطاعت ان تنقل الى آسيا وافريقيا وأوروبا . وهذه الشخصية هي المعلم الشعبي «جحا» الذي يعرف باسم «أبي الفصن جحا الفزاري» وهو الذي اشتهر في اقاليم كثيرة باسم «جيولا» و «جيوحا» و «جيوجن» . الخ ولم يعد البحث عن الواقع التاريخي لهذه الشخصية الشعبية ممكنا او محديا . وقد شغل كثير من المستشرقين انفسهم بمحاولة الكشف عن الواقع التاريخي لأبي الفصن جحا الفزاري وعكف بعض الدارسين من الشرقيين على البحث عن الاطار الواقعي الذي يرتكز على بقعة معينة من الارض وفترة محددة من الزمان وبيئة - اجتماعية تتسم بالتعميم أكثر من اتساعها بالتخصيص ، وخير من هذا كله ان نسجل حقيقة ربما بدت غير هامة وهي ان هذا اللقب المشهور «جحا» معناه في اللغة العربية «المتسرع في مشيه أو المهرول أو الذي لا تقوم حركته على التبريت الذي يمليه العقل» . وليست الصيغة السهلة على التداول وهي «جحا» هي السبب وحدها في ذيوع شهرتها واستمرارها علما على شخصية شعبية موصولة بالحياة ولكن المعنى الذي اشرنا اليه من غلبة المواقف الشرطية على سلوك الشخصية هو السبب الأقوى على الشهرة واستمرار الحياة بها .

ومما له دلالة أيضا ان الروايات الخاصة بالواقع التاريخي لهذه الشخصية وما يشبهها يكاد يتحصر في العصور التي يشتد فيها الصراع بين قوميتين او أكثر أو التي يتسحل فيها نظام الحكم من دولة أخذت في الأفول الى دولة أخرى تستكمل مقومات السلطان والمكانة وفي مثل هذه الظروف تبرز المتناقضات في النظم الاجتماعية والعلاقات الانسانية والمواقف النفسية ولذلك ترجع الروايات ان جحا العربي ايا الفصن انما ظهر في فجر الدولة العباسية التي جاءت على انقاض الدولة الاموية وتقرن جحا بابي مسلم الذي مكن للعباسيين من الغلبة والاستقرار . وقد تقرنه الروايات ايضا بما يمكن ان يسمى بالعصر الذهبي عند المسلمين بصفة عامة او عند العرب بصفة خاصة وهو عصر هارون الرشيد الخاسم المتألي في القصص الشعبي والشخصية النموذجية في كتاب ألف ليلة وليلة . ومن الروايات ما ينقل جحا التركي الى عصر الرشيد ولهذا مفزاه أيضا في ان هاتين الشخصيتين تحتتا في



ذاكرة الشعب الاسلامي فتسائر « الجوجه نصر الدين » بسلفه العربي واستعار منه بعض الملاح والصفات . وضم الى ذخيره طائفة من نوادر جحا العربي كما ان ابا الفصن قد استعار بحكم تراكم الثقافة الشعبية من خلفه الجوجه نصر الدين واخذ منه بعض القسمات النفسية واكثر النوادر .

والراجع ان الباعث الثاني بعد ظروف التحول انما هو محاولة الشعب التقلب على التنافس من ناحية او مقاومة الانحراف والتسلط من ناحية اخرى والحرص في الوقت نفسه على علم الدوبان في الظروف . ومن هنا اتخذت هذه الشخصية موقفا من اثنين : الاول - عدم الاكترات بالظاهر من الامور والاعتصام بنزعة صوفية تجعل الفرد ومضة في كون لا اول له ولا آخر ولذلك غلبت نزعة عدم الاكترات بالصادات والتقاليد المتنافسة على شخصية جحا . والثاني : الاندفاع نحو المجون كنزعة من نزعات التمرد على الواقع والهرب منه بالاستعلاء عليه وعدم الاكترات ايضا بالقواعد المرعية في السلوك الاجتماعي ومن هنا غلبت هذه النزعة على شخصية اخرى لها واقع ادبي وتاريخي الى جانب الواقع الشعبي وهي شخصية الشاعر الماجن في العصر الذهبي « ابي نواس » . ولقد اقترنت هاتان الشخصيتان في وجدان الشعب حتى خلط بينهما لوجود عنصر مشترك في اتجاههما وهو محاولة التقلب على التقاليد المقيدة لارادة الانسان والمعوقة لتحول الحياة الاجتماعية .

واذا كان جحا العربي قد اشتهر بعدم التريث في الحركة والتمرد في السلوك حتي عد من الحمقى فان جحا التركي او الجوجه نصر الدين قد عرف بالتصوف والاخذ بنظرية المعرفة التي يميلها التصوف . والتفت في عقلية الشعب التزمتان لأن العقل بمنطقه وقواعد تفكيره الصوري وبفروضه ونتائجه التي تقترب من الحتم لم يعد صالحا للتفسير او التبرير أو الاعتماد عليه في الملازمة بين حياة الناس العاديين وبين الظروف المتناقضة في المجتمع الذي يعيشون فيه واصبح جحا من اهل الباطن الذين لا يعنون بالادراك القائم على الحواس ولا يهتمون على المنطق الصوري القائم على القياس والاستنباط فصحب . . لم تكن الغباوة هي البسمة الغالبة على جحا العربي ولكنه الذكاء الباحث عن جوهر الحقيقة او الكافر بالمنطق الصوري وهذا هو الذي جعل جحا العربي يصبح مثل جحا التركي ولما من الاولياء له كراماته ويطلب رضاءه ويتكبر عن سخطه كما ان الحديث عنه اصبح مثل الحديث عن الجوجه نصر الدين مبهمة للتفاؤل ولم يكن جحا مضبولا او ناقص العقل ولكنه كان يتناول الامور من قرب الزوايا الى الحق والواقع فيبدو مناقضا لصنيع الآخرين الذين لا يتصورون الحق قريبا ويمنون ابصارهم وبصائرهم الى بعيد ، كما انه كان صريحا غاية الصراحة في التعبير عن نفسه لا يشغل باله بان الاطوار الاجتماعية كثيرا

ما يفرض على الناس أن يسكتوا أو يرمزوا وهذه الصفة تنطبق أيضا على أمثاله ، فهو يستسلم دائما أبدا لرغباته في لحظاتها ، وهذه الفلسفة الخاصة به تجعله بريئا من الخوف والكيث وتبرزه أقوى من غيره ، ولعلها هي التي جعلت شخصيته أقرب ما تكون الى من يسقط عنه التكليف الاجتماعي .

وليس أدل على فطنة الشعب العربي التي تجمع بين الذكاء اللامع والتحكم الساخر من هاتين الصفتين البارزتين في شخصية جحا : أولاها ، ان جحا الذي كان يمثل موقف الشعب العربي من الاقطاع طوال القرون ، قد أدرك ان الاقطاع اصطنع الألقاب وشارات تمنح أصحابها مزايا مادية ومعنوية بلا سبب معقول وان الفعلة المصادرة ، جعلت البعض يحاول ما يشبه المستحيل للحصول على هذه الألقاب والشارات التي لا معنى لها في ذاتها ، وكانت سخريته على سبيلها بهذه الأوضاع تميط اللثام عن فقدان المعايير الصحيحة التي ينبغي ان تصنف الناس طبقا لمؤهلاتهم في العلم وفي العمل فحسب ، ولم يفتن جحا أيضا ما شاع في مجتمعه من التفاضل بقسوة البعض على اكتناز المعادن والجواهر ، لأنه كان يريد أن يكون هنا التفاضل على شرف الخدمة العامة . أما الصفة البارزة الثانية فهي التي تسلك جحا مع الحكماء . فقد اكتشف بعقريته - او بعقريته الشعب العربي ان الماسة يمكن أن تتحول الى ملهية ، فان موقف الانسان من أعباء الحياة ليس هو الذي يحسده الفرق بين البسكاء والضحك . ولكن الزاوية النفسية هي التي تحدد هذا الفرق ، فاندماج الانسان في الموقف يضيئه ، وخروجه منه ، وفرجه عليه يسري عنه ، وقد يضحكه . وهكذا استطاع جحا أن يكايد الحياة ، ويفطرب فيها . وأن يخلق من نفسه شخصا آخر بعيدا عن الأول ، يتفرج عليه ويسخر منه . وهكذا تحولت الماسية عند الماسي عنده الى طرائف وملح تخطف عنه ، وتسرى عن افراد الشعب العربي كله تاسيا به

ولم تشأ الامة العربية أن تجعل هذه الشخصية التي أبغتها بعقريتها سلبية أو منزلة ، وإنما جعلتها شخصية رجل عادي من الناس ، له مشاعرهم ومواقفهم وتجاربههم عليه أن يسعى في سبيل العيش كما يسعى غيره ، ويختلف الى الأسواق ، ويروح الى الأمصار ويلتقي بالحكام ويتحدث الى العامة ونفرت الامة العربية أيضا من تصوير شخصيتها العربية في صورة الانسان المنفرد بنفسه فجعلته رب أسرة ، له زوج وبينه وبينها ما يكون بين الرجل وصاحبه من الاحبات والمواقف ، ونوادره معها تصمم فلسفته الخاصة في الحياة ، بل تجسم ما يريده الشعب العربي من ترسيب التجربة ، والنزوع الى السمر ، ونقد الحياة الاجتماعية ، واتصلت حياة جحا فكان له ابن ، ينشئه بحكمته « ويحاووه بفكاهته وسخريته وكانها أراد أن - تنهد حياته وفلسفته اجمالا متعاقبة ، وليس ينبغي أن تؤخذ نوادره والقواله مع امراته وولده . ماخذ الفكاهة فحسب ، ذلك لانها تنطوي على حكمة وعملية ، ورمز فني ، ونقد اجتماعي »

وإذا كانت الملامح الشعبية العربية قد أكدت التعاطف بين الفارس والفرس فان هذه الشخصية الساخرة تؤكد بلورها وحدة الحياة ، فلم تقتصر مواقف جحا على علاقته بالناس ، وخير ما يصور ارتباط جحا بالأحياء تعاطفه مع حمارة الذي لم يكن يعامله معاملة الانسان للحيوان الأعجم ، بل ارتقى به حتى جعل منه صديقا أو شبه صديق ، يتحدث اليه ، ويصحب في أذنيه سخرياته اللاذعة من الحياة والأحياء ، ولم يكن في صنيعه شلوذ أو تحراف لأن ارتباط العاملين في معاشهم على هذه الانعام ، جعلهم يقدرون حياتها ويتعاطفون معها ، ويعرفون لها مكانها وهي علاقة تدل في ذاتها على اكبار الشعب العربي للحياة والأحياء .

دكتور

عبد الحميد يونس

الرجل الذي هبط من السما

في العدد الحادي عشر من مجلة « فكر وفن »
التي تصدر في ألمانيا باللغة العربية مقال للأستاذ
المستشرق « أوتو شيبس » تحت عنوان « بصمات
شرقية من الأدب الألماني الوسيط » . ويحاول
الأستاذ شيبس في هذا المقال أن يبرز الأثر
الأدبي الشرقي في الأدب الغربي وهو يسعى
بذلك القصص الشعبي بصفة خاصة . فيقول
في هذا المقال ص ٤٢ : « لقد تمكنت أبحاث
الحكايات الخرافية المقارنة التي بدأت منذ عهد
الأخوين جرم وخاصة أبحاث ر. كولر ، فشوفان
وي بولته ، ج . باريس ، ويا كوسسكان
وفيلسكي وغيرهم ، لقد تمكنت هذه الدراسات
من إعادة سلسلة أخرى من حكايات الأطفال
والأساطير المنزلية التي قدمها الأخوان جرم
إلى أصول عربية . وقد جمع بولته وبوليفكا في
كتابهما الفريد من نوعه الحكايات الماثلة في
الأدب العالمي لحكايات جرم الخرافية » . ثم
يستطرد الكاتب فيقول : « والعرب شعب مرح
فكاه محب للطرائف والنواذر ، وقد بلغ تقديرهم
لمعرفة الروايات والقصص حدا يجعلهم يعتبرونها
من فنون الأدب الرفيع ، وعند تعداد فنون
الأدب وهي عشرة يقول الوزير الحسن بن سهل
لأن معرفة القصص الذي يتداوله الناس في
مجالسهم الاجتماعية ، وهي العاشر بين هذه
الفنون ، يفوقها جميعا . وهكذا فالعرب يمتلكون
كثيرا وفرا من القصص والحكايات » *

وبعد مقال شيبس في الحقيقة تلخيصا
للجهود التي تمت من قبل في سبيل إثراء أثر
الحكايات الشعبية الشرقية في الأدب الألماني في
العصر الوسيط على أن الدراسات الشعبية
قد توسعت في أبحاث مقارنة الحكايات الشعبية
بحيث لم تعد المقارنة تشمل تأثير القصص
الشعبي عند شعب في القصص الشعبي عند
شعب آخر . كما أنها لم تعد تهدف من المقارنة
تبيان الزمان والمكان اللذين نشأت فيهما
الرواية الأولى لنقط ما فحسب ، كما كان ذلك
هو الهدف الرئيسي الذي يسعى إلى تحقيقه
أصحاب المنهج الجغرافي التاريخي وعلى رأسهم
آنتي آرنى ، وإنما تسمى الدراسات الشعبية
المقارنة الآن ، فضلا عن ذلك ، إلى تحقيق دراسات
شعبية واسعة النطاق . فما يعثرى الرواية من
حذف وإضافة وتحوير وتغيير ، قد يكشف عن
ظروف الشعوب النفسية والاجتماعية التي تتشكل
الرواية وفقا لهما . إلى أن الرواية تتغير محليا

بقام : وكثرة نبيلة ابراهيم

بيته ، وطرقت الباب • فلما فتح لها الأمير هجمت عليه وقالت له : « أنا الموت الأحمر » ثم انترخت ساعته وجرت وفي اليوم التالي قابلها كالعبادة وقال لها العبارة المألوفة : صباح الخير يا بنت الخطاب فوق أبوك طاب ؟ فاجابته على الفور « أنا الموت الأحمر » ، ولوحت له بساعته عندئذ قرر الأمير أن ينتقم هذه المرة من أبيها وارسل في طلبه • وكما مثل أمامه ، أمره أن يأتي اليه في اليوم التالي « راكب مائى » • فخرج الأب حزينا ولكن ابنته حلت له اللغز ، وأحضرت له جعشا وليدا وطلبت منه أن يركبه • فلما ركبها تدلت رجلاه على الارض حتى لمستها وبذلك أصبح راكبا مائيا • فلما رآه الأمير على هذا النحو كلفه بتبعة ثانية وطلب منه أن يحضر له في اليوم التالي لاسيا عاريا • ومرة أخرى حلت الابنة الذكية له اللغز ، فأحضرت له شبكة صياد ، فلما وضعها على جسده بعد أن خلع ملابسه ، أصبح بذلك لاسيا عاريا • ولكن الأمير لم تبعه الحيلة ، فأمره في هذه المرة أن يحضر له ابنته في الغد على أن تكون حاملا • فلما ذهب الخطاب الى ابنته وأخبرها بذلك طلبت منه أن يرجع اليه ويقول له : « هي الحصة بتطلع من الصخر » • فرحل الأب وأخبر الأمير بما قالته له الابنة • عندئذ رد عليه الأمير قائلا : ان هذا من صنع ابنتك وليس من صنعك ، وطلب منه أن يزوجه ابنته • ووافقت الابنة على الزواج به ولكنها خشيت أن ينتقم منها الأمير شر انتقام فلما كانت ليلة الزفاف طلبت من صانع الحلوى أن يصنع لها عروسة تشبهها • ثم أخذت العروسة وربطتها بالحلوى على طريقة عرائس المسرح (تصوير العروسة على هذا النحو لا بد أن يكون إضافة حضارية مستحدثة) • فلما زفت الى الأمير وانتهزت فرصة خروجه من الحجرة وضعت العروسة في السرير ، واختبأت هي تحته ممسكة بخيوط العروسة • ثم دخل الأمير الحجرة شاهرا سيفه يهتف للانتقام • ثم أخذ يذكرها بأفعالها معه والعروسة تهرز رأسها وهي ساكنة • فاغتاظ الأمير وهوى على العروسة فحطمها • وفي الحال قفزت قطعة من الحلوى في فمه فاخذ يمتصها • وفي الحال عند روعه وعندئذ خرجت ابنة الخطاب من تحت السرير فعانقها وعاش معها في النبات والنبات •

هذه الحكاية المصرية تتفق مع الروايات المتعددة لهذا النمط في كثير من العناصر الرئيسية ، ومن

وان احتفظت بأهم عناصر الرواية الأولى • ومن أجل هذا السبب أنشئ في قسم الدراسات الشعبية في جوتنجن أرشيف على للحكايات الشعبية تجمع فيه الحكايات من جميع أنحاء العالم القديم منها والحديث • ومن هذا الأرشيف يختار الدارس نمطا واحدا من بين أنماط أتى آرنى أو تصنيف تومسون ثم يحاول أن يجمع الروايات المتعددة التي تروى لهذا النمط في جميع أنحاء العالم ثم تكون دراسته بعد ذلك دراسة شعبية مقارنة • ولا يقتصر الباحث على النصوص التي يجتوى عليها الأرشيف ، وإنما قد يتصل ببعض المختصين في هذا المجال في بعض البلاد ويسألهم ما إذا كان قد وصل الى علمهم رواية لهذا النمط • ويحدث هذا في الغالب اذا كانت الروايات المسجلة في الأرشيف ينقصها روايات بعض البلاد بخاصة تلك التي تشتهر بحكاياتها الشعبية المتنوعة • وقد حدث هذا عندما كان طالب يوناني يدرس نمطا من تصنيف أتى آرنى رقم ٨٧٩ تحت عنوان « العروسة الحلاوة » • ولما لم يجد لصحرواية تمثّلها ، أرشده الأستاذ رانك أن يرسل الى يسألني عما اذا كانت هناك رواية لهذا النمط تروى أو رويت في مصر • ومن حسن الحظ أنني كنت قد استمعت الى رواية لهذا النمط تروى في ريفنا فاسرعت وأرسلتها له • أما الحكاية المصرية فتروى تحت عنوان « بنت الخطاب » وخلاصتها أن بنت الخطاب كانت تذهب كل يوم الى المدرسة فيقابلها الأمير الذي تعود أن ينتظرها عند باب قصر ، ويبادئها بالعبارة الآتية : « صباح الخير يا بنت الخطاب ، قول أبوك طاب ؟ » فترد عليه الابنة على الفور وتقول له : « طاب طاب واكلا منسه الأهل والأحباب وايش وصلك لنا يا فردة قبقاب » ، فيقتاظ الأمير ويتفق مع المدرسة أن تدعو ابنة الخطاب لتبني عندها ليلة ذائعة انها تود أن تساعدها في طهي الحبز وأطاعت الابنة مدرستها وذهبت اليها وساعدها في طهي الحبز ثم باتت عندها • وبعد أن استغرقت في النوم جاء الأمير ونام بجانبها وعانقها وقبلها • فاستيقظت الابنة فجأة وهي تظن أن مدرستها هي التي تنام بجانبها وقالت : « هنا كابوس يحضن ويوس يا علمتي » ثم يخرج الأمير عائلا الى بيته وينتظرها مرة أخرى وهي ذاهبة الى المدرسة فيتسلى فيها • ويعد عليها عبارتها : هنا كابوس • فتترك ابنة الخطاب أن الحيلة تمت عليها ولكنها تصمم على الانتقام • فتتوكل في شكل مفزع وذهبت الى

شاه أن يتبين وجوه الاتفاق فليرجع الى تصنيف
أنتي أرني ص ٢٩٧ نمط ٨٧٩ .

وقد لا يساورنا شك في أن هذه الحكاية نشأت
أصلا في البيئة المصرية . على أننا اذا افترضنا
جدلا أن هذه الحكاية نشأت في بيئة غريبة ، ثم
انتقلت منها الى بيئات أخرى من بينها مصر ، فإن
الشعب المصري يكون حينئذ قد وضع بصماته
الاصيلة في هذه الحكاية . وأكبر دليل على هذه
الاصالة أن الصراع في روايات أنتي أرني بين
أمير وأميرة ، أما الصراع في الحكاية المصرية فهو
بين الأمير وبنت الخطاب ، أي هو صراع بين
الطبقات إن شئنا أن نعرفه تعريفا حديثا .

على أننا لا نود أن نخوض في مقارنة هذه
الحكاية بغيرها من الروايات ، لأننا لا نمتلك
نصوصا كاملة لهذه الروايات ، وإنما ننتقل
الى حكاية أخرى من النوع الفكاهي تروى في
ريفنا المصري ، كما أن لها روايات مختلفة في
تراث الحكايات الشعبية عند كثير من البلاد
الأوربية والاسيوية . ولنبدا بالرواية المصرية .
كانت هناك امرأة متزوجة اصطلع الناس على
تسميتها رزية لقبائها . وتضايقت رزية لذلك
وتمنت أن لها استطاعت أن تستبدل باسمها اسما
آخر . وفيما هي تفكر في هذا الامر ، من رجل
تحت شباكها ينادي « أسامي للبيع ! » فنادت
رزية عليه وطلبت منه أن يبيعها اسما ، واختارت
اسم فاطمة النبوية . فبدا الرجل الاسم
وقدمت له بقرعة زوجها ثمنًا للاسم . فلما رجع
الزوج الى البيت ونادى : يا رزية ، أجابته بأن
اسمها فاطمة النبوية وليس رزية ، لأن هذا هو
الاسم الجديد الذي اشترته . ثم أخسفت قصص
عليه ما حدث . ولم يتمالك الزوج نفسه ، وترك
البيت هائما على وجهه . وفي أثناء الطريق سمع
صوت امرأة تبكي وهي تطل من شباك قصر ، فلما
التفت سألته : من أين جاء والي أين يسير .
فأجابها انه جاء من جهنم وراجع الى جهنم . وفي
الحال سألته الزوجة عما اذا كان قد رأى أباهما
الذي توفي منذ أيام . فأجابها بأنه رآه . وفي
الحال سألته عما اذا كان في حاجة الى شيء . وهنا
شام الرجل أن يستغل سذاجة المرأة حتى النهاية
وأجابها بأن أباهما في حاجة الى نقود وملابس
وفي الحال أعلت المرأة النقود والملابس وسلمتها
له . فأخذها وانصرف وهو على يقين أن زوج

المرأة سيلحق به . ولم يمض وقت طويل حتى
سمع وقع اقدام حصان . فاسرع الى حقله على
مقربة منه ليختبئ فيه . ولكنه صادف فلاحا
يدير ساقية في هذا الحقل ، فاسرع وعمل الحيلة
وأخبر الفلاح أن هناك من يقتفى أثره . فترك
الفلاح الساقية واختبأ في مكان قريب منه .
وما لبث أن وصل الزوج منتظبا مسهورة جواده
فلما أبصر الزوج الاول وهو يدير الساقية سأل
عما اذا كان قد رأى رجلا يحمل أمتعة قد مر امامه
فرد عليه قائلا انه رآه ، وهو مختبئ في مكان
قريب ، وأشار الى المكان . فترك الرجل حصانه
وفي الحال امضى الزوج الاول الحصان ومعه ماحله
من الزوجة الساذجة ورحل الى بيته . ولما رجع
الزوج الثاني الى حصانه لم يجده ، فادرك أن
الحيلة تمت عليه . ثم رجع كل زوج الى بيته . أما
الزوج الاول فنادى على زوجته قائلا : يا فاطمة
النبوية ! لقد وجدت رزية أكبر منك . « وإما
الزوج الثاني فعاد الى زوجته سائرا على قسيه
فلما سألته عن الحصان أجابها بأنه قد سلمه الى
الرجل الذي أعطته الملابس والنقود حتى يسرع
بهذه الأشياء الى أبيها .

ونحاول الآن أن نستعرض بعض الروايات
تمهيد الدراسة حكايتهما هذه دراسة مقارنة
أما أقدم رواية مدونة أشار اليها أنتي أرني
(لتصنيف نمط ١٥٤٠) ، فهي تقع ضمن مجموعة
حكايات لاتينية نشرها جان سيفرسون سنة
١٥٠٩ م . وملخص الحكاية أن كاهنا يدعى فرانكو
كان يدرس في باريس ، ولما فرغ من دراسته اتخذ
طريقه الى بلده . وعند قرية نهر الرايين تقابل
مع فلاحه تدعى بارتا توفي زوجها الاول الذي
كانت تحبه كثيرا ، وتزوجت زوجا آخر لم تكن
تحبه حبا لزوجها الاول . فطلب فرانكو منها
أن تناوله كوبا من الماء ، فأخذته الى بيتها وكان
زوجها غائبا عن البيت . ثم سألته : من أين جاء
فأجابها بأنه أتى من باريس . وكان لكلمة
باريس مسموع آخر في أذن المرأة ، اذ سمعتها
« باراديس » Paradise (هكذا تنطق الكلمة في
اللغة الألمانية) . ولذلك فقد بادرت بالرسالة
« لقد أتيت من الجنة ؟ وهل رأيت زوجي الاول
المتوفي ؟ » عندئذ أدرك الراهب انه أمام امرأة
ساذجة فشاء أن يستغل سذاجتها وأجابها بأن قد
رآه . فسألته عما اذا كان في حاجة الى شيء ما .
فأخبرها أنه في حاجة الى نقود ، وبدونها



منه ما معه • فسلمت اليه الزوجة ما طلبه ورحل
على الفور وتنتهى هذه الرواية بنهاية مختلفة عن
الرواية السابقة • فقد تقابل الزوج الثانى مع
اللس وضربه اللص وكسر رجله، وأخذ منه حصانه
عنة • ثم أبصر فى الطريق مشاة بين شيطان
وانسان • فأصابه الذعر وسقط فكسرت رجله •

أما رواية الأخوين جرم فتحكى أن امرأة خرجت
تبيع بقرتها فى السوق • فخدعها المشتري وأعطاهما
شرايا مسكرا • وغابت بعد ذلك عن عيها •
فجاء المشتري بريش والصقه عند ذراعيها • فلما
أفاقحت حسبت نفسها طائرا ونسيت موضوع البقرة
ورجمت على هذا الحال الى بيتها • فلما رآها
زوجها وعلم أنها خدعت ، اتخذ طريقه الى السوق

لا يستطيع أن يشرب من خمر الجنة • كما أنه
فى حاجة الى بعض الملابس الفاخرة التى تتلاءم مع
بهاء الجنة • وفى الحال أعدت الزوجة له النقود
والملابس التى أخذت بعضها من ملابس زوجها
الثانى فأخذ الراهب النقود والملابس ورحل
وما طار الراهب يتجاوز البيت حتى حضر الزوج
وعلم بالأمر ، فامتطى صهوة جواده وأسرع يقتفى
أثر الرجل ، ولما سمع الراهب وقع أقدام الحصان
رمى بالملابس جانباً ، واصطنع أنه يبني جداراً
كان يعمل فى بنائه عامل رجل فى هذه اللحظة
ليتناول غذاءه على مقربة من مكان البناء • وعندما
وصل الزوج وقابل فرانكو وهو يبني الجدار سأل
عما إذا كان قد رأى رجلاً يحمل بعض الأمتعة
فأشار فرانكو الى العامل الحقيقى وهو يتناول غذاءه
فترك الزوج حصانه الى جانب فرانكو ، ورحل على
التو الى العامل • فأنكر العامل التهمة ودب
الشجار بينهما • فلما التفت الزوج الى فرانكو
لم يجد حصانه كما لم يجد فرانكو ، ولكنه
أبصر عاملاً آخر يبني الجدار • فرحل اليه
واتهمه بأنه هو الذى سلم الحصان للعامل الذى
كان يبني الجدار قبله • ثم قدمه للمحاكمة حيث
اضطر العامل البريء أن يدفع للزوج قدرًا من
المال •

وهناك رواية أخرى مدونة لهذه الحكاية تقع
فى كتاب « سيمون جروناو » Preussische
Chronik الذى ظهر فى عام ١٥٢٦ م •
ويحكى فى هذه الرواية أن امرأة ثرية فقست
زوجها الذى كانت تحبه كل الحب ، وتزوجت
برجل آخر لم تبادل ذلك الحب • فكانت الزوجة
تذهب كل يوم عند قبر زوجها الأول وتبكيه •
وأبصرها رجل خبيث وهى تتردد على القبر
فسيبها ذات يوم الى هناك قبل وصولها • فلما
أن وصلت حتى أخذ الرجل يطيل النظر الى السماء
ويتنهد • فلما سأله الزوجة عن السبب الذى
من أجله يطيل النظر الى السماء ويتنهد على هذا
النحو • فأجابها بأنه قد هبط من الجنة ويتوق
أن يرجع اليها مرة أخرى • عندئذ سأله
الزوجة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى
فأجابها بأنه قد رآه وهو فى أشد الحاجة الى
نقود وملابس • فاصطحبته الزوجة الى بيتها
وكان زوجها خارج البيت • ثم قدمت له الطعام
حتى تعد له الملابس والنقود • ولكنه رفض أن
يتناول الطعام خوفاً من أن يتأخر وتغلق أبواب
السماء دونه ، وعندئذ يقابله الشيطان يأخذ

خيرات ونعيم . فاطلت امرأة من الشباك وسائلته عما اذا كان قد رأى زوجها الاول المتوفى فاجاب بأنه رآه فى أسوأ حال . فأعطته نقودا وملابس ليوصلها له . ثم اقضى الزوج الثانى أثره . وعندما رآه الشحاذا صعد الى سطح بيت فلما وصل الزوج اليه سأله عما اذا كان قد رأى اللص . فاجابه الشحاذا بأنه مختبئ . فى هذا البيت . ولما كان من الصعب عليه أن يدخل من الباب ، فقد أخبره الشحاذا أن يصعد اليه ويحطم سقف البيت . فصعد الرجل ونزل الشحاذا وسرق حصانه وولى مسرعا . أما الزوج فقد أخذ يطرق على سقف البيت حتى صعد اليه صاحب البيت وسخر من غيابه .



واما الرواية الفنلندية فنذكر أن رجلا كان متزوجا من امرأة غاية فى الغباء ، الى درجة أنه تصور أنه ليس هناك فى الحياة من هو أغبى منها . وبينما كان سائرا فى الطريق رافعا بصره الى السماء استوقفته عربة أطلت منها امرأة سألته عن السبب الذى من أجله يرفع بصره الى السماء ، فاجابها بأنه قد هبط على الثوم الجنة وأشار الى السحابة التى تغطى الفجوة التى هبط منها . فسألته عن زوجها المتوفى . فاجابها بأنه فى أشد الحاجة الى نقود ، فأعطته النقود فآخذها وانصرف وأدرك عندئذ أن زوجته لا تنفرد بشاغلها فى الحياة .

وهى الرواية الألمانية عمل هانز نفسه شحاذا

وذهب الى امرأة أرملة غنية وقال لها انه هبط من السماء وتقابل مع زوجها فى الجنة ووجهه فى حاجة الى نقود وملابس . فأعطته ما طلبه وخرج . وتبعه ابن الامل فرآه هانز من بعيد فرمى بها معه جانبا وأخذ يطيل النظر الى السماء فلما اقترب منه الابن أخذ الشحاذا يهتف ويقول: « خذنى معك ! » فلما سأله الابن : « مع من ؟ » أجاب أن متسولا قد طار منذ لحظات الى السماء وكان يود أن يصعد معه . فقال الابن لنفسه: « ولم يكن لصا إذن ! » ورجع الى البيت .

ليبحث عن هذا الرجل المخادع . فلم يجده فذهب الى بيت المشتري وشاء أن يخدع زوجته كما خدع هذا زوجته . ولما لم يجد الزوج بالبيت ، زعم للزوجة الساذجة أنه جاء من الجنة فلما سألته عن زوجها الاول المتوفى ، أخبرها أنه يغير ولكنه محتاج الى بقرة حلوب . وبهذا استرد الزوج بقرته ورجع بها الى بيته .

ثم هناك الرواية التركية التى تروى بطبيعة

الحال عن نصر الدين جحا . فلقد تقابل جحا مع امرأة سألته عن المكان الذى جاء منه . فاجابها بأنه جاء من جهنم . وفى الحال سألته عما اذا كان قد رأى ولدها المتوفى . فاجابها بأنه رآه واقفا على أبواب الجنة ولن يسمح له بالدخول الا اذا دفع ما عليه من دين . فأعطته الزوجة قيمة الدين وذهب الى بيتها وأخذت تحكى لزوجها ما حدث . فترك الرجل بيته راكبا جواده ليلحق باللص . ولما رآه جحا أسرع ودخل طاحونة ، وأخبر الطحان أن هناك من يقتضى أثره، واقترح عليه - لكى ينقذ نفسه - أن يتبادل ملابسهما ، ثم يتسلق الشجرة ويختفى بين فروعه . ففعل الطحان كما نصحه جحا . فلما وصل الزوج ودخل الطاحونة ليسأل عن السارق ، أشار جحا الى الرجل الذى تسلق الشجرة . وفى الحال خلع الرجل رداءه وترك حصانه ، وتسلق الشجرة وراء اللص . عندئذ أخذ جحا الرداء والحصان وهرب . ثم عاد الزوج الى بيته وأخبر زوجته بأنه قد تأكد أن الرجل قد هبط من السماء وسيعود اليها ، ولذلك فقد سلم الرداء والحصان ليوصلهما الى ابنتها مع النقود .

هذه هى بعض الروايات المدونة التى نعرفها لهذه الحكاية على أن الشعوب لم تكف عن روايتها بشكل أو بآخر . فهى ما تزال تروى فى ريفنا المصرى كما رأينا ، كما أنها تقع ضمن مجموعة الحكايات التى جمعت حديثا فى ايرلندا وفنلندا وألمانيا .

أما الرواية الايرلندية فنذكر أن شحاذا أخذ يتوسل امام بيت ويتفتنى بالجنة وما فيها من



في القرن الرابع عشر الميلادي ، وأن حكاياته انتشرت في الشرق والغرب قول جازز . ومن الجازز أيضا أن الرواية نشأت أصلا في الغرب عندما كانت أوروبا تعيش في ظلام العصور الوسطى وكان الناس يصدقون بسهولة مثل هذه الترهات . ثم نشأت بعد ذلك حكايات تنتور بهؤلاء الحفقي . ليس هناك اذن دليل علمي يشير الى أن الحكاية نشأت في الاصل مدونة أم مروية كما أنه ليس هناك دليل قاطع يشير الى أنها نشأت في الشرق أم في الغرب . وإذا كان الاستاذ شبيسي يشير الى أثر الحكايات الشعبية الشرقية بخاصة العربية في الحكايات الشعبية الألمانية فهو يشير الى حكايات بعينها لا يسماور

ولعلنا ندرك - بعد عرض الروايات المتعددة لحكايات الرجل الذي هبط من السماء - قدم الرواية من ناحية وتشابه العناصر الأساسية في الروايات المختلفة من ناحية أخرى . أما قدم الرواية فيشير الى خاصية الاستمرار في التراث الشعبي ، كما أن تشابه الروايات يشير الى خاصية الانتشار . وكلتا الخاصيتين تعد من أبرز معالم التراث الشعبي .

وربما أدى السؤال عن الرواية الأولى لهذه الحكاية الى نتيجة غير محققة . فالقول بأن جحا نصر الدين شخصية تركية عاشت - فيما يقال -

الباحث شك في أصلها الشرقي ولكن هذا لا يعنى أن البحث في وسعه أن يرد كل حكاية شعبية الى مصدرها الاصلى .

ولم يبق أمامنا سوى أن نقارن بين روايتنا المصرية والروايات الأخرى .
وإذا معنا النظر فى الروايات الغربية وبالمثل فى رواية جحا ، فإننا نجدتها تتفق حقا - فيما عدا الرواية الفنلندية ورواية جرم اللتين تختلفان معها فى البداية - من حيث البنية والتركيب .
فهى جميعا تسير فى الخطوات الآتية : ١ - محتال يخدع زوجته ساذجة (وقد يكون الخداع متعمدا من البداية ، وقد يقع بعد ادراك الرجل لبلاهة المرأة) ٢ - الزوج الاول أو الثانى يعلم بسا حدث - ٣ - الزوج يقتنى أثر المحتال ٤ - يحتال المحتال مرة أخرى على الزوج فيسرق منه حصانه ٥ - الزوج يعود الى بيته ويخفى ما حدث عن زوجته زاعما أنه أرسل الحصان كذلك الى المتوفى الحاتمة التى تنتهى بها سائر الروايات

فاذا انتقلنا الى روايتنا المصرية فإننا نجدتها تتألف فى الحقيقة من حكايتين : الأولى وهى حكاية رزية والثانية تبدأ عندما تقابل الزوج مع الزوجة الثرية وهى التى تتفق تماما مع الرواية الغربية ومع رواية جحا . ثم جمع بين الحكايتين فى شكل حكاية تعد أكثر الروايات التى عرضناها اكتمالا من ناحية المعنى والمبنى وفضلا من ذلك فإن الجمع بين الجزئين اكسب الرواية المصرية طابع الريف المصرى الاصيل . ويعرض الجزء الاول من الرواية صورة زوجين ريفيين فقيرين . ولم تتصرف الزوجة رزية هذا التصرف الساذج الا لتمردها على اسمها الذى أطلقه الناس عليها ولهذا السبب اشترت اسما له طابع دينى لعله يغير من شخصيتها . ثم خرج زوجها غاضبا من فعلتها وتقابل مع امرأة غنية سألته من أين جاء وإلى أين هو ذاهب فأجابها بأنه جاء من جهنم وراجع الى جهنم . ولم تكن تلك الإجابة سوى تعبير صادق عن حاله النفسية ، إذ أصبح يتصور بيته أشبه بجهنم ولم يكن الرجل عند ذلك ينوى الاحتيال ، ولكنه حينما وجد نفسه أمام امرأة غنية وغاية فى البلاهة

شاء أن ينتهز الفرصة ليأخذ منها ما يعرضه عما ففقهه . ثم يعقب هذا تعقب الزوج الثانى للزوج الاول وتمكن الزوج الاول من الانفلات من الزوج الغنى . وبعد ذلك تنتهى حكايتنا بنهاية لم تنته بها أية رواية أخرى ، وهى نهاية تربط بين بداية الحكاية ونهايتها ربطا محكما . فبعد رجوع كل من الزوجين الى بيته . أما الزوج الاول فقد نادى على زوجته باسمها الثانى وهو فاطمة النبوية ثم قال لها : « تعالى لقد وجدت رزية أكبر منك » . ومعنى هذا أن الزوجة التى نوديت لأول مرة بالاسم الجديد الذى تحبه والذى كان بركة وخيرا لزوجها ، أنها بدأت تصادف الحظ أما الزوج الذى لم يكن فى الاصل محتالا ، فقد استحل ما أخذه من الزوجة الغنية البلهاء بعد أن فقد كل ما يملك وهى بقرته ، وأما الزوج الثانى فقد رجع الى زوجته ليخبرها بأنه قد أعطى الرجل حصانه حتى يسرع به الى أبيها فى الجنة ، وهى الحاتمة التى تنتهى بها سائر الروايات

وقد أصبحت الرواية المصرية على هذا النحو أكثر تعقيدا من سائر الروايات وهو تعقيد أدى الى تركيب فنى ، رفع الحكاية عن مستوى الفكاهة السطحية التى تتسم بهها رواية نصر الدين . وإذا كان التعقيد - كما يقول الباحثون - يعد وسيلة للبحث عن تطور الرواية فإننا نفترض أن الرواية الأولى هى إحدى الروايات الغربية ، ربما تلك التى تحكى عن الشعاذ الذى أخذ يتفنى بالجنة وتعيمها . وليس من المستبعد على الاطلاق أن مثل هذا الاحتمال كان يحدث فى أوروبا فى العصور الوسطى ، فقد صورت سيرة الأميرة ذات الهمة نماذج من صور الاحتمال التى كانت تتم فى الأدبية ويخدع بها الاتقياء السذج ثم انتقلت الرواية بعد ذلك فرويت عن جحا فبدا فيها عنصر الفكاهة وإن ظل سطحيها وربما رويت حكايتنا بعد رواية حكاية جحا وهذا هو الأرجح ، فما أكثر ما روى فى بلادنا عن جحا ولكن الرواية المصرية قد نسجت الحكاية نسجا جديدا وإن احتفظت بالعالم الاساسية لهذه الحكاية الشعبية العالية .

« دكتورة نبيلة ابراهيم »

حكايات الحيوان وتطورها

بقلم : فوزى العنيدل

ومره أخرى في شكل حيوان كهذه التصورات التي جرت بالنسبة لآلهة الأولمب ، وآلهة الكلتيين والتوتون وغيرهم .

كما إن « بودا » قد ظهر في صور حيوانية مختلفة ، وقد افترض بأن حكايات « الجاناكا » أو قصص مولد بودا ، والتي تعد أقدم وأهم المجموعات في الحكايات الشعبية ، افترض بأن هذه الحكايات التي تدور حول الطيور والبهائم والأسماك أنها تعبير عن التجارب التي مر بها « بودا » خلال حيواناته السابقة على الأرض .

واذن فليس غريبا لمن اعتادوا - فيما يندعون من قصص - على مثل هذا التصور المزدوج أو الملتبس للشخصيات الرئيسية أن تكون طائفة كبيرة من هذه الحكايات تصور الشخصيات الحيوانية في مختلف المواقف الواضح انسانياتها .

حكاية الحيوان .. والخرافة

تقص جميع الشعوب تقريبا طرائف قصيرة عن الحيوان ، وتعد حكايات الحيوان من أقدم أشكال الحكايات الشعبية أن لم تكن أقدمها على الإطلاق ، وقد وجدت في كل مكان في العالم في جميع مستويات الثقافة .

وبصفة عامة فإن حكاية الحيوان في صورتها البسيطة المبكرة هي محاولة لتفسير خصائص الحيوان المختلفة وعاداته باعتبارها مصادر خفية في مادة القصص البدائي .

صلة الانسان بالحيوان قديمة ، وتتجلى هذه الصلة في مظاهر شتى ، منها تقديس الحيوان الذي بلغ حد تأليهه .

ولقد اعتقد الانسان البدائي أن للحيوان روحا مثل روحه وأنها تبقى بعد موته ، واعتقد أيضا أن هذه الروح تستطيع أن تنجو من الموت الذي يلحق جسومها سواء بالتجوال كالأرواح مجردة ، أو باليلاد مرة أخرى في صورة حيوانية كما أن بعض الشعوب البدائية قد اعتقدت أن روح الأسلاف تحل في أجسام الحيوان فكان أن عبده لهذا السبب ، وقد مثلت آلهة النبات القديمة مثل : أدونيس ، وديمتر ، وأتيس ، وأوزوريس في شكل حيوانات .

وقد حظيت بعض الحيوانات بتوقير شديد فكان الصياد البدائي يقدم لها الطقوس الاستعطافية عندما يضطر إلى صيدها .

وقد أشار الدارمسون إلى حقيقة أن عالم الحيوان وعالم الانسان ليسا متباعدين على الإطلاق ، وأن ذلك يصدق بالنسبة لراوى الحكاية الشعبية في وقتنا هذا كما يصدق على الماضي ويصدق على الحضارة الراهنة مثلما يصدق على أكثر القبائل بدائية .

وفي جميع أنحاء العالم توجد حكايات يكون من الصعوبة البالغة تحديد ما إذا كان البطل فيها انسانا أو حيوانا . ويمتد هذا التصور الغامض حتى إلى القصص المقدسة التي تشكل الأساطير فتجد كثيرا من الآلهة تظهر مرة في صورة انسان

حكاية الحيوان التعليلية • ومما لاشك فيه أن حكاية الحيوان التعليلية قد سبقت الخرافة في الزمن ، وأن الخرافة قد تطورت عنها في ظل ظروف محددة جدا .

« والخرافة » قصة قصيرة تظهر فيها شخصية الحيوانات وهي تتحدث وتقوم بأفعال مثل الأدميين ، ولو أنها عادة تحتفظ بقسماتها الحيوانية .

وهي لا تستخدم الحكاية الحيوانية لظهور خصائص الحيوان في الواقع أو سلوكه ، ولكنها تهدف الى تأكيد الدرس الأخلاقي للناس ، أو تعتمد الى النقد اللاذع أو الهجاء لتصرفاتهم وأوضاعهم . مثال لذلك هو « خرافات بيدبا » أو كليلية ودمنة .

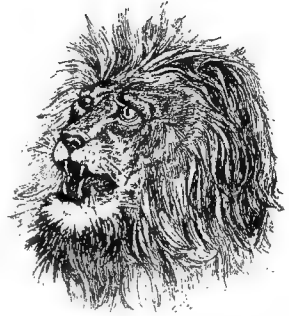
ولقد أشرنا الى أن معظم « الخرافات » تنتمي الى التراث الأدبي ، على أنه ليس من السهل تحديد الخط الفاصل بين الخرافة الأدبية ، والخرافة الشعبية ، إذ أن حكايات المجموعات كذلك التي تعزى الى « إيسوب » قد انتشرت انتشارا شعبيا واسعا ، وأنها قد أخذت من المأثورات الشفوية لشعوب كثيرة ثم عادت اليها .

كذلك فإن بعض الحكايات التعليلية لتلك التي تحكي كيف فقد الدب ذيله قد ألحقت بوحدة أو بأخرى من ملاحم الحيوان • وملحمة **الحيوان** تسمية تطلق على هذه الملحقة من القصص التي تدور حول شخصية رئيسية مخادعة في العادة تظهر في شكل حيوان لكنه مع ذلك ذو ذهن أريب منطقي .

هذا وقد جرى بين الباحثين خلاف كبير حول موطن **الخرافات** أو **حكايات الحيوان** التهديبية .

فراى « تيسودور بلفي » أن معظم خرافات الحيوان موطنها بلاد الإغريق • كما عرفت في خرافات « إيسوب » في القرن السادس قبل الميلاد ، ورأى بعض الدارسين أن الهند أسبق من اليونان ، وأن هجرتها كانت من الشرق الى الغرب وليس العكس مستخدمين على ذلك بأن الحيوانات والطيور التي تلعب أدوارا مهمة في الخرافات هندية في الأغلب كالأسد والفيل والطاووس وابن أوى الذي صار تمليا في التراجيم الأوروبية . وأن كثيرا من خرافات إيسوب مصدرها « الجانكا » .

على أن هناك من يرى موطنها هو « مصر »



وعندما نجد أن حكايات الحيوان تتضمن مغزى أخلاقيا يبرر عنه عادة عند نهاية القصة فإنها في هذه الحالة تسمى : خرافة Fable ومعظم الخرافات تنتمي الى التراث الأدبي ، ولو أنها كثيرا ما تصبح جزءا من الفولكلور .

كذلك فإن بعض حكايات **الحيوان** مثل تلك التي تدور حول سواد القروا أو خلود الحيات قد تطور الى أساطير ، وقد استنتج الدارسون أن هذه الحكايات التي تدور حول **الحيوانات** التي تطورت الى آلهة قد سبقت مباشرة تلك الحكايات التي تحكي عن الآلهة أي الأساطير ، وعلى حين أن حكايات **الحيوان** يجب اعتبارها على هذا مصدرا من أهم مصادر الأسطورة فإن تأثيرها على الآداب المكتوبة أعظم من ذلك بكثير .

وإذا استبعدنا أسطورة الحيوان لأنها وبصفة أساسية - دينية ، فإنه ينبغي أن نميز بين ثلاثة أنواع من أنماط حكايات **الحيوان** هي : **الحكاية التعليمية** ، **والخرافة** ، و**ملحمة الحيوان** .

إن حكاية **الحيوان** هذه التي تتمثل في جزئياتها القليلة ، وإيجازها ، والتي تكون فيها الحيوانات هي الشخصيات الرئيسية كانت تهدف في الأصل الى تفسير حقيقة من إلفائق الطبيعة التي لا يستطيع أن يفهمها الإنسان البدائي ، وعلى هذا فيمكن القول بأنها تخلق من أية تعاليم أخلاقية بيننا الأمر يختلف بالتعبئة للخرافة . فهي أساسا حكاية حيوان تبرز عظة أخلاقية وهي بهذا تنحو الى التهذيب بصورة أكثر من

كوت فيما بعد الملحمة الهجوية المعروفة بأشهر نماذجها وهو « قصة الثعلب رينارد » .
وأما المصدر الرابع فهو : **التراث الشفوي**
الخالص الذي تطور جانب منه في روسيا وفي بلاد البلطيق .

ويرى العلماء أنه على الرغم من تحديد هذه المصادر فإن التداخل بين تيارات هذه المؤثرات شديد التعقيد بحيث يجعل محاولة كتابة تاريخ حكاية معينة من حكايات الحيوان موضوعا بالغ الصعوبة .

وبالإضافة الى مجموعات الخرافات وحلقية الحيوان التي انحدرت من العصور الوسطى فهناك مجموعات أخرى هامة من الاعمال الادبية التي قصت حكايات الحيوان المعروفة أيضا في التراث الشعبي ، وأهم هذه الاعمال ثلاث مجموعات هي : **مجموعة الحكايات البوذية** المعروفة بالجاتاكا ، والتي تشكل أيضا جانا من التعاليم البوذية المقدسة ، **وثانيها هو هذه** السلسلة الطويلة من الكتب التي تضم قصصا وعظية أو تصويرية حكما قساسة العصور الوسطى ، **وأخيرا ذلك العنصر المتصل لمؤلفي** الخرافات في عصر النهضة .

وقد وجد الدارسون أن جميع « الطوائف الحيوانية » تقريبا تشف عن نوع من أنواع العلاقة الادبية . أما فيما يتعلق بحكايات الحيوان فإن هنالك تراثا شفويا ضخما لا يعتمد على الاعمال الادبية سواء كاصل لهذا التراث الشفوي أو كوسائل لانتشاره ، وإن كان من الصعب القيام بإحصاء دقيق لهذه الحكايات الشعبية الخالصة نظرا لأن كل قطر قد قام بتنمية عدد كبير منها مستقلا عن غيره من الأقطار .

قصص الحيوان في الأدب العربي

حكايات الحيوان العربية التي تدور حول تفسير شكل الحيوان أو طباعه بعضها بالطبع أصل وبعضها نقله العرب عن غيرهم .

أما القصص التي يمكن أن يقال أنها من أصل عربي فتكاد تكون كلها متصلة بامثال ومن ذلك القصص التي تدور حول ذنب الضب وأذن النعامة التي ذهبت تطلب قرنين فصادت مقطوعة الأذنين ، ومثل قنطرة الهدمد .

كذلك فإن مثل هذا القول يصدق على هذه الطائفة المتفرقة من الخرافات العربية التي رويت

وانها انتقلت منها الى اليونان عن طريق آسيا الصغرى ، وأن بعض الحكايات المصرية القديمة على لسان الحيونات يرجع تاريخها الى القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، مثل قصة « السبع والفأر » التي وجدت في ورقة بردى .

ومن الباحثين من يرد نسباتها الى بابل وأشور ، وأخيرا فهناك الرأي القائل بنشأتها مستقلة في أماكن مختلفة ، وقد أشار « سايس Sayce » الى وجود مثل هذه الخرافات في جنوب أفريقيا .

ومهما يكن من أمر فإن أقدم الخرافات التي ظلت باقية هي الخرافات الاغريقية والهندية . ويرى الدارسون أنه من المعتقد في الوقت الحاضر بأن أيا من البلدين لم ينشئ هذا النمط من الحكايات ، ولكنه في أصله سامي .

وأقدم المجموعات الشرقية هي « البانثستترا » والتي أصبح جزء منها هو خرافات بيدبا « كليلة ودمنة » في العصور الوسطى .

وقد أصبحت الخرافات في العصور الوسطى جزءا من التراث المتنقل ، واستخدمت بصورة واسعة في قصص العوطف .

« مصادر حكاية الحيوان في التراث الاوربي »

لقد حدد الدارسون أربعة مصادر رئيسية لحكايات الحيوان الجارية في التراث الاوربي هي :

المجموعات الاوربية للخرافات الهندية . ثم خرافات ايسوب بعد تنقيحها ، فهذه الخرافات قد تأثر بها الأدب اللاتيني ، ولقد حاكها « هوراس » و « فيدر » فقطا طائفة من الحكايات على غرارها . كما أن أدب العصور الوسطى في أوروبا تأثر بهذه الحكايات اليونانية واللاتينية ، فقام الكتاب والشعراء بترجمتها أو محاكاتها ، حتى انتهى ذلك التراث الى « لافونتين » في القرن السابع عشر فاوفا به على الغاية ، وأصبح مشابها لمن حاكوه في الأدب جميعا . وقد تأثر « لافونتين » - كما قرر أحد الدارسين - بالترجمة الفارسية لكليلا ودمنة التي قام بها « حسين واعظ كاشفي » في اخريات القرن الخامس عشر الميلادي . أما ثالث هذه المصادر فهو « **حكايات الحيوان الادبية** التي ترجع الى العصور الوسطى والتي جمعت فيما يعرف بحلقة « الثعلب رينارد » ، والتي

عن الأدب الجاهل تصاحب الأمثال لتفسيرها أحيانا أو تستقل بنفسها أحيانا .

أما فيما يتعلق بالخرافات الأدبية ، فإن السبب في وجود هذا النوع من القصص في الأدب العربي هو ترجمة عبد الله بن المقفع لكتاب « كليله ودمنة » الذي ظل مثلاً عالياً في أسلوب الكتابة ، وبغزنا لأكثر الذين كتبوا في الخرافات ، وقد تبعه كثير من الأدباء وساروا على نهجه في التأليف شعرا ونثرا .

ومن الذين اقتفوا أثره فيمن جاء بعده من أدباء العصر العباسي : الفضل بن توبخت الفارسي ، وأبان بن عبد الحميد اللاحي ، وعلى ابن داود ، كذلك فقد نظم سهل بن هرون كتابا على مثال « كليله ودمنة » سماه : « ثملة وعفراء » وقد صنفه للخليفة المأمون (١) .

ثم نظم ابن الهبارية (ت سنة ٥٠٤ هـ) وكان وزيرا للسلطان ألب أرسلان ، بعنوان : نتائج الفطنة في نظم كليله ودمنة . . وقد حاكى أيضا كليله ودمنة في كتابه «الصالح والباغ» . ومن الكتب التي ألقت في هذا الموضوع أيضا كتاب «سلوان الطاع» لابن ظفر . وحكايات الحيوان في كليله ، ويظهر فيه بوضوح تأثير كليله ودمنة . وأيضاً كتاب « فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء » لابن عريشاه (ت ٨٥٤ هـ) ، وهو ترجمة أدبية حرة لكتاب « مرزبان نامه » الذي ترجمه ابن عريشاه ، والذي دون في الأصل في القرن الرابع الهجري ، وربما كان محاكاة لكليله ودمنة .

وقد ترجم هذا الكتاب من اللهجة الطبرستانية التي دون بها في الأصل إلى الفارسية الحديثة في أوائل القرن السابع الهجري . والمرجح أن ابن عريشاه قد عمل هذين الكتابين للسلطان الظاهر جقيقم من مماليك بروجق .

ولقد بقي أن نشير أولا إلى قصص الحيوان في كتاب « ألف ليلة » والتي يتضح فيها أثر القصص الحمري ، وهذه القصص مثل قصة « الحمار والثور » ، والباب الذي عنوانه « حكاية تتعلق بالطيور » شبيهة أيضا بقصص كليله ودمنة .

وإن نشير أيضا إلى ترجمة عثمان جلال (ت ١٨٩٨ م) أو بمعنى آخر تعريبه لخرافات « لافونتين » في العصر الحديث ، ولم يتقيد عثمان جلال بالأصل الفرنسي في كتابه هذا المعروف : « بالعميون اليواظ » والذي نظم شعرا .

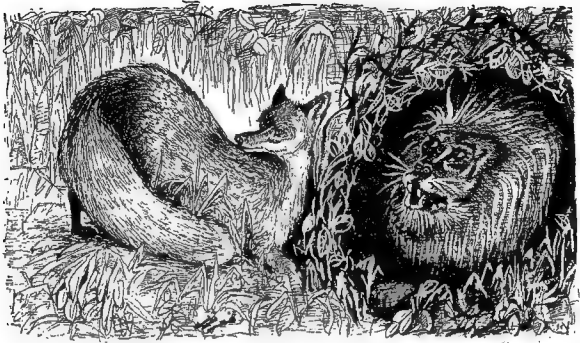
وقد جاء يصد « إبراهيم العرب » ، فنظم كتاب خرافات احتذى فيه « لافونتين » وسماه « آداب العرب » ، ومن بعده جاء « شوقي » الذي يعتبره الدارسون حين من حاكمي « لافونتين » في العربية في جميع خصائصه الفنية .

« تصرفات الحيوان في الخرافات »

من الملاحظات الهامة التي أشار إليها مؤلف كتاب « قصص الحيوان في الأدب العربي » عند حديثه عن « فاكهة الخلفاء » لابن عريشاه أنه قد خرج عن مراعاة طباع الحيوان في بعض قصص الكتاب ، وضرب مثلا لذلك قصة الحمار الذي غر ابن أوى والأول مشهور بالجهل والثاني مشهور بالكر ، وكذلك قصة جدى الراعى الذي غر انذبت ففتى له حتى سمعه الراعى فبادر إلى اقتاده ، والأول مشهور بالغفلة ، والذئب مشهور بالخبث والقدرة .

وقبل أن نبحث عن تفسير لهذه الظاهرة ينبغي أن نؤكد ما سبقنا الإشارة إليه من أن فاكهة الخلفاء ترجمة حرة لكتاب «مرزبان نامه» وأن نضيف إلى ذلك ما قاله ابن عريشاه في تقديمه لكتابه هذا من أنه قد جمع فيه مجموعة من الأخبار التي بلغته عن الرواة .

أما تفسير هذه المخالفة في طباع الحيوان وسلوكها فيجده تعليله عند العالم الأمريكي الكبير « ستيت طومسون » ، حين يقول بأننا نلاحظ في بعض الأحيان بأن « التراث الشعبي » شديد الحرص في اختياريه للحيوانات ، لكي يجعل الأفعال الإنسانية مناسبة بقدر الامكان ، وعلى هذا فإننا نجد أن « الدب » يتصف بالفياء بينما يتصف الثعلب بالكر ، أما الأرنب فيجده سريع الحركة ومخادعا . ولكن مثل هذا الحرص البارز في تأليف حكايات الحيوان لا نتوقع أن نلناه في كل مكان ، فاحيانا تبدو لنا تصرفات الحيوان غير ملائمة على الإطلاق ، وقد يكون ذلك بسبب الارتباطات الدينية ، وقد يكون راجعا لمجرد عدم الاهتمام في تأليف الحكاية . كما أنه في بعض الأحيان نجد أن دور حيوان معين يتغير تغيرا تاما أثناء الرحلة الطويلة لترات بعينه ، ومثال ذلك ما تجده بالنسبة للثعلب الأوروبي الماهر الذي تغير دوره خلال الهجرة الطويلة عبر أفريقيا إلى جورجيا فاصبح ذلك الغبي الذي يترك الأرنب يستخدمه حصانا للركوب وإذا كانت بعض حكايات الحيوان البالغة التشويق قد يقترن بها



ونود أن نختم هذا الحديث بالإشارة إلى ما قرره الدارسون فيما يتعلق بالخرافات ، لادبية وهو أنه من بين الخصمات أو الستائة خرافة التي تنتمي إلى التراث الأدبي عند الهند والافريق فإن أقل من خمسين من هذه الخرافات يمكن القول بأنها قد سجلت من رواة القصص الشفوي ، وفي معظمها يسجل أن مثل هذا التسجيل قليل ما حدث .

وإذا ما فهمنا بأنه في جميع الحالات تقريباً فإن نسبة هذه « الخرافات » إلى تراث شعبي تكون محدودة جداً فإنه من الممكن أن نورد بعض أمثلة من هذه « الخرافات » باعتبار أنها قد سجلت يوماً ما من التراث الشعبي لقطر من الأقطار أو لأكثر .

ومن هذه الأمثلة حكاية الحيوان الذي ينقذ نفسه بأن يجعل أسره يتكلم ، وحكاية الفأر الذي ينقذ الأسد ، وحكاية فأر الريف وفأر المدينة وحكاية طائر الكركي الذي يخرج العظيمة من حلق الذئب ، وحكاية الذئب الذي يغطي في الماء وراء انعكاس قطعة من الجبن ، وحكاية الأسد المريض ، وغير ذلك من حكايات ، وسوف نكتفي بأن نورد خلاصة قصتين من هذه القصص ، أولهما : حكاية الكركي الذي جذب العظيمة من حلق الذئب ، ومؤداها أن الذئب قد إنحسرت

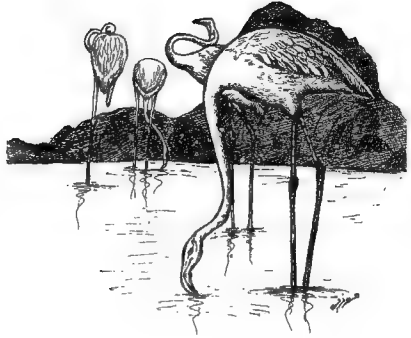
نوع من التفسير لتعليل شكل الحيوان أو عاداته المعروفة ، فإنه يبدو أن عدداً من هذه القصص المنتشرة في كل مكان نجسد فيها أن العنصر التفسيري عنصر ثانوي بالنسبة لما تهتم به الحكاية نفسها كحكاية .

كذلك فإننا نجد في بعض هذه الحكايات أن الحيوانات تكتسب صفات غيرها من الحيوان بسبب اخفاها في رد أشياء سبق لها أن اقترضتها .

وقد استرعى أنظار الدارسين لحكايات الحيوان المتداولة في التراث الشعبي في أوروبا وآسيا كثرة النود التي تدور حول أبطال هذه الحكايات الحيوانية ، وهم يقررون بأن هذا التنوع لا يعود فقط إلى الاعتماد بطبيعة الحيوانات وصفاتها ولكنه يعبر أيضاً من العادة المتأصلة في تأليف قصص الحيوان عند رواة القصص في جميع الأقطار .

وعلى هذا فإن قصص الحيوان لا ترجع في أصلها إلى الاختراع المتصل الذي تثيره حياة الحيوان فحسب ، ولكنها ترجع كذلك إلى ذلك النشيط الفني الذي تمتد أسرافه من الرواة البارعين للحكايات في الشعوب البدائية إلى مؤلفي الخرافات الهندية والكلاسيكية ، والمؤلفين المتيقنين خرافات العصور الوسطى .





وسرعان ما انتشر الخبر بين الوحوش، فاشتد
بينها العويل على الأسد المريض، وأخذت الحيوانات
تتوافد عليه لزيارته واحداً إثر واحد .

وراح الأسد يقتنص كل واحد منهم على حدة
فى عرينه وجعل منهم فرسة سهلة ، ونتيجة
لذلك فقد أخذت تظهر عليه السمنة وتزايد .

ولكن الثعلب توجس خيفة من الأمر ، وحين
جاء أخيراً لعيادة الأسد ، وقف على مسافة بعيدة
سائلاً جلالتة عن صحته .

فاجاب الأسد قائلاً : يا أعز الأصدقاء • أهذا
هو أنت ؟ لماذا تقف بعيداً عني ؟ تعال يا صديقي
الحميم واسكب كلمة عزاء فى سمع الأسد المسكين
الذى لم يبق له فى الحياة سوى أيام معدودة .

فقال الثعلب : أبكاك الله . ولكن تقبل عذرى
إذا كنت لا أستطيع الجلوس ؛ إذ أننى ، والحق
أقول ، أشعر بأزعاج شديد أمام خطوات الأقدام
التي أبصرها هنا ، والتي تشير كلها نحو عرينك،
والتي لم يعد منها أحد .

« ان المخول يسر من الخروج ، ومن الحكمة
أن نعرف طريق الخروج قبل أن نجازف بالدخول .

فوزى العنيتل

فى حلقه عظيمة فاخذ يجرى يمنة ويسرة وهو
يعانى أشد الآلام ، متضرعاً الى كل حيوان يلقيه
بأن يلقه ، ويعد فى الوقت نفسه بتقديم مكافأة
عظيمة لمن يقوم بتخليصه .

وقد استجاب « الكركى » لضرعته وللمكافأة
الموعودة ، وخاطر بأدخال منقاره الطويل فى حلق
الذئب ، ثم جذب العظيمة منه . وفى أدب جم
طالب الذئب بالمكافأة الموعودة ، فكسر الذئب عن
أنيابه وقال فى تهكم واضح : يا لك من مخلوق
جاحد ، أطلب مكافأة أكثر من أن تضع رأسك
بين فكى الذئب وتخرجه سالماً مرة أخرى ؟

وتختتم القصة بالمفزى الأخلاقى الذى أشرنا
الى أنه يصير عنه عادة عند نهاية « الحرافة » ، وهو
هنا : « ان الذين يصنعون الخير لأنهم يرجون
المكافأة فحسب ، يجب ألا يدهشهم - حين
يتعاملون مع الأشرار - أن يقابلوا بالسخرية
بدلاً من الشكر .

أما الحكاية الثانية فهي حكاية الأسد المريض
الشهيرة ، والتي نتخلص فى أن أسداً لم يعد
قادراً على قصص فرسيته لما حل به من ضعف
الشبيخوخة ، فاضجع فى عرينه ، وراح يتنفس
فى صعوبة ، ويتحدث فى صوت خفيض مظهرًا أن
المرض قد استبد به حقاً .

الزواج

ومنهج دراسته كظاهرة فولكلورية

بقلم : صفوت كاس

وتمارس فيه مألوفات تناقلها الشعب جيلا بعد جيل كل جيل يضيف شيئا جديدا أو ي حذف أشياء حتى تصبح مألوفاته متناقضة مع حياته التي يعيشها . ومراسم الزواج تبدأ منذ اللحظة التي يبدأ فيها العريس أو العروس اختيار شريك الحياة .

الزواج بين علم الاجتماع والدراسة الفولكلورية
والباحث الفولكلورى الذى يدرس الزواج كظاهرة فولكلورية لا بد له أن ينتبه فى موضوع بحثه الى جمع المعلومات التى تفسر وتوضح له هذه الظاهرة سواء جمع مادته بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة ، لاحظها بنفسه أو سجلها عن غيره من الأهالى الذين اختارهم مصدرا للمعلومات . كما يجب على الباحث الفولكلورى أن ينتبه الى الحد الفاصل بين الزواج كظاهرة والزواج كموضوع بحث اجتماعى ولكن يبحث فى شكل الإبداع الفنى . فولكلورى . فهو لا يبحث عن نمط السلوك سواء كان ذلك عادة أو ممارسة طبقية أو أداء فنى .

ولكى يستوفى الباحث الفولكلورى موضوع بحثه لابد له قبل أن يبدأ فى جمع المعلومات من الرواة الذين يختارهم من بين الأهالى أن يتعرف على الدراسات والبحوث التى تمت من قبل عن نفس الظاهرة فى نفس المنطقة بصفة خاصة وأن يطلع على الإحصائيات أو الدراسة الاجتماعية

للزواج ونظمه وعاداته وتقاليده ، إثنائيه وأزيائه . ومنهجياته وسائر أشكال الإبداع الفنى الشسمى . فالزواج من أهم المناسبات التى يمارس فيها المجتمع مختلف أوجه إبداعه الفنى كما أنه وسيلة مباشرة من وسائل تأكيد الترابط الاجتماعى . وفى مناسبة الزواج يعان الإنسان عن فرحته الواعية بالحياة . بالفداء والرقص وما يستتخدمه من أزياء مطرزة وملونه وحلى وأدوات زينة وتخضيب بالحناء وتعليق تماثيل . كما تؤدي الحان تختلف تبعاً لتتابع طقوس الزواج من خطبة الى زفاف . كما يختلط فى هذه المناسبة اللعب وأشكال المهارة والفروسية بأحكام القيم والمعادن والعرف الشعبى ، ويمتزج المعتد بالسحر ، فيصير المجتمع عن أحاسيسه وأخيلته وموروثاته الثقافية والمادية بكل ضروب النشاط الإنسانى والتصوير الفنى . ويبرز خلال ذلك خبرة الحياة التى عايشها ويمارسها داخل حلقات السهر أشكال من التصوير الفنى بما يردد من أغان وما يروى من حكايات قد تحول بقايا من الأساطير . وفى هذه المناسبة تنفعل نفس الإنسان بأحاسيس جماعى مشترك يسيطر فيه الوجع الجماعى على الإحساس الفردى ويعيش الإنسان أيام الفرح ولياليه فى فرحة واعية بقميه وعاداته وتقاليده .

والزواج فى أى مجتمع تحكمه عادات وتقاليده

التي تمت من قبل . ثم يبدأ في جمع مادته ميدانيا . بادئا بالتعرف على :

١ - كيف يتم انتخاب العروس أو العريس؟

٢ - مدى الحرية الممنوحة للفتى أو الفتاة في اختيار شريك الحياة ؟

٣ - هل الزواج الاجباري شائع : بين الأقارب ؟ بين عائلات مختلفة ؟ لماذا ؟

٤ - ماهو السن المناسب في نظر المجتمع للزواج ؟

٥ - هل توجد حالات خطوبة تمت اثناء الطفولة أو قبل واثناء الحمل . أو يعود بالزواج في سن مبكرة وكيف يتم ذلك ؟

٦ - كيف تتم عملية اختيار العروس ؟

٧ - ماهي العبارات أو الكلمات التي تقال لإعلان القبول أو الرفض ؟ هل تقال كلمات أو عبارات خاصة أم تمارس إيماءات معينة أو قبول أو رفض أشياء تقدم في هذه المناسبة . . مثل رد هدية مقدمة . . أو رفض قبول شراب معين

٨ - أو تقديم طعام خاص . . أو ترك شيء على المائدة أو صينية الشراب أو الطعام ؟

٨ - هل يعلن ذلك لباقي المجتمع . . أم يكون الأمر قاصرا على الموجودين لحظة اختيار العروس المتقدم لخطبتها . ؟

٩ - هل تعلن الخطبة اختيار العروس فور القبول أم يتم ذلك على مراحل . ؟

١٠ - هل يختار العريس عروسه بنفسه أم يتم ذلك عن طريق وسطاء ؟

من هم الوسطاء . أقارب . . أم وسطاء محترفون ؟

١١ - ماذا ينالون مقابل قيامهم بهذا العمل ؟

هل تقدم لهم هدايا ؟ ماهي ؟ ومن الذي يقدمها ؟
أهل العريس ؟ أم أهل العروس ؟ أم الأثنان ؟
هل تدفع لهم أتعاب ؟ كم ؟ وكيف يتم الاتفاق عليها ؟

١٢ - ماهي الخطوات التي تتبع لاتمام عملية الخطوبة ؟

١٣ - هل يقام احتفال في هذه المناسبة ؟
وصف ذلك بالتفصيل . . الأغاني التي تردد والأزياء والهدايا . .

١٤ - هل لبعض الأقارب الحق في الزواج من احدي أقاربه ؟ أين العم مثلا ؟

١٥ - هل هناك شخص معين لابد من موافقته ؟

١٦ - هل تقدم له هدايا ؟ أو نقود لترضيته مقابل موافقته ؟ من الذي يقدم هذه الهدايا أو يدفع النقود ؟ من ؟ وكيف ؟

١٧ - أين تتم عملية الاتفاق على الخطوبة ؟ في منزل أهل العروس ، في مسجد . . في منزل أحد الأقارب ، أم في مكان مخصص لذلك ؟

١٨ - هل يقوم بدور الوسيط شخص أم أكثر ، رجال أم نساء ؟ ماذا يقال في هذه المناسبة؟
اذكر ذلك بالتفصيل . .

١٩ - هل يرتدي الفتى أو الفتاة ثيابا معينة ؟ هل يضع أحدها أو كلاهما شيئا معيناً يعلن من خطبته ؟ خاتم ؟ خنجر مادلالة ذلك ؟

٢٠ - إذا كان يقام احتفال . . في أي منزل يقام : (العريس) ؟ (العروس) ؟ أم كل واحد منهما ؟
اذكر بالتفصيل شكل هذا الاحتفال . . الأغاني التي تردد . العبارات التي تقال . . الرقصات والألحان . . والأزياء . . العادات والتقاليد ، تطبيق أشياء ضد الحسد . . إطلاق بخور . . الطعام الذي يعد خصيصاً . . (يسجل ذلك



بالصوت والصورة ويفضل اخذ تسجيل سينمائي .

٢١- متى يقام هذا الاحتفال : نهارا ؟ ليلا ؟ هل هناك أيام معينة أو شهور أو فصول من السنة يقام فيها هذا الاحتفال ؟

٢٢- هل يقام احتفال واحد لكل أبناء المنطقة ؟

٢٣- هل يتفاعل الأهل بشيء معين في هذا اليوم ؟ أو يتشامعون من سماع أو رؤية شيء ما ؟ ماهو ؟ ولماذا ؟

٢٤- من الذين يدهون للاحتفال ؟ ومن الذي يوجه الدعوة ؟

٢٥- هل يقدم الأفسار والأصدقاء هدايا للعروس في هذه المناسبة ؟ ماهي ؟ ولماذا ؟ هل يعتبر ذلك دينا يرد في مناسبة مماثلة ؟

٢٦- هل تقال أمثال أو حكم في هذه المناسبة ؟ من الذي يرويها ؟

٢٧- هل يقام احتفال ديني ؟ أوصف ذلك .

٢٨- هل يحدد موعد القران أو الزفاف في هذا اليوم ؟ أم يحدد بعد ذلك ؟

٢٩- هل تصدد شروط معينة للقران ، كالمساق - الهدايا - أم يحدد ذلك فيما بعد ؟

٣٠- ماهو دور الفتى أو الفتاة في تحديد ذلك ؟ هل لأهلهم هم الذين يحددون ذلك أم الفتى والفتاة .. أم كلهم معا ؟

٣١- اذا لم يتم القران بعد الخطبة وأراد أحد الطرفين فسخها ، ماهي الأسباب التي يقرها المجتمع ؟ وكيف يتم ذلك ؟

٣٢- هل ترد الهدايا التي قدمها أحد الطرفين ؟

٣٣- هل يتم ذلك بواسطة وسطاء ؟

٣٤- هل للفتى أو الفتاة دور في تحديد ذلك ؟

٣٥- ماهي العادات التي تمارس لفسخ الخطبة وإعلان ذلك للمجتمع ؟

٣٦- هل هناك فترة محددة بين فسخ الخطبة وإعلان خطبة جديدة .. سواء للفتى أو الفتاة ؟

٣٧- هل يقام احتفال لمن تخطب مرة ثانية ؟ أو للعروس التي سبق فسخ خطبتها ؟

٣٨- ماهي الحرية الممنوحة للفتى أو الفتاة في حالة طلب الأهل فسخ الخطبة ؟ هل يمكن للفتى والفتاة إتمام الزواج ؟

٣٩- هل هناك قصص تروى عن حب تم قبل الخطبة ، أو حب تم بعد الخطبة .. وتزوج المحبان دون موافقة أهلها ؟

٤٠- هل الزواج عن حب بين الفتى والفتاة يقبل ؟ هل كان ذلك شائعا ؟ وهل هو الآن شائع ؟ .. ماهي القصص التي تروى عن ذلك ؟

٤١- هل هناك أغان عن قصة حب تم بزواج ؟ أو لم يتم ؟

٤٢- كيف يتم ذلك ؟ هل يمكن مثلا للفتى مثلا أن تلجأ لأسرة أخرى من جيرانها أو أقاربها لإتمام الزواج ؟

٤٣- ما موقف المجتمع ازاء حالات الحب التي تنتهي بالزواج ؟

٤٤- هل الزواج اجباري رغم حب الفتى أو الفتاة لشخص آخر ؟ مثل زواج البنت أو امته من أحد الأقارب رغم معرفة الأهل بحب كل منهما لشخص آخر ؟

٤٥- هل الزواج يتم من اشخاص يعرفون بعضهم جيدا أم من اشخاص غرباء ؟

٤٦- هل يحق للفتى أن يرى من يتزوجها ؟ وكذلك بالنسبة للفتاة ؟

٤٧- ماهي الفرصة التي يرى فيها الفتى فتاته أول مرة ؟ وكذلك بالنسبة للفتاة ؟

٤٨- هل تقدم هدايا في مناسبة أول رؤية ؟

٤٩- هل هناك أماكن معينة يمكن فيها للفتى أو الفتاة رؤية بعضهما ؟

٥٠- هل هناك قصص عن مثل هذه الحالات ؟ اذكر ذلك بالتفصيل .

٥١- هل هناك سن معين للفتى أو الفتاة لابد أن يتم الزواج عند بلوغها ؟ كيف كان ذلك في الماضي ؟ .. وكيف يبدو حاليا ؟ وما هو السن المناسب للزواج للفتى والفتاة ؟ - ماهي الأمثال التي تطلق على ماقاتها أو فاته سن الزواج ؟ وفي أي سن يبدأ الشاب البحث عن زوجته ؟

٥٢- هل يفضل زواج الأقارب ؟ ماهي الأمثال التي تقال عن ذلك أو الحكايات التي تروى لتشجيع زواج الأقارب أو الاعتراض عليه ؟

٥٣- اذكر الحكايات والأمثال التي تقال عن زواج الأقارب أو القرابة ..

٥٤- هل هناك معتقدات معينة بالنسبة للزواج من اشخاص معينين ؟

٥٥- هل تروى قصص عن حالات زواج تمت في ظروف غير عادية ؟

٥٦- هل توجد أماكن معينة تكون مجالا لى اختصار الفتى فتاته والفتاة فتاهما (احتفالات دينية - سوق - مكان جلب الماء) ؟

٧٥- هل توجد فصوص من حالات حب أو عشق يعرفها الناس ؟

٥٨- هل توجد أغاني تردد عن العزل والعشق وطلب الزواج ؟ . ما مناسبة أدائها ؟ . ومن يؤديها . . الشباب . . الفتيات ؟

٥٩- إذا أعلن فتى عن حبه لفتاة ثم تقدم لخطبتها هل يقبل أهلها ؟ أم يرفضون ؟ . لماذا ، أذكر العبارات التي تردد في هذه المناسبة .

٦٠- ما هو المصطلح الشعبي الذي يطلق على المحبة والمحبة ؟

٦١- هل هناك تقاليد خاصة بالنسبة لإعلان خطبة مثل هؤلاء ؟

٦٢- هل هناك اختلاف إصدارات الخطبة بالنسبة لهما والخطبة بين غير المحبين ؟ . أذكر ذلك تفصيلاً .

٦٣- في عقد القران . . متى يكون ذلك ؟ هي هناك أيام معينة من الأسبوع أو شهور خاصة من السنة ؟ ما هي ؟ ولماذا ؟

٦٤- كيف يعلن موعد عقد القران ؟

٦٥- صف بالتفصيل حفلات عقد القران .

٦٦- هل يتم في المنزل ؟ منزل من ؟ أم في المسجد ؟ . ولماذا ؟

٦٧- من يحضر عقد القران ؟ هل يحضر العروسان ؟ أم أحدهما فقط ؟

٦٨- ماهو الاسم المحلي الذي يطلق على يوم عقد القران ؟ .

٦٩- هل تقدم هدايا ؟ حلوى وملابس معينة ؟ . ماهي ؟

٧٠- هل تدفع نقود ؟ صداق ؟ . كم ؟ . مقدم ؟ مؤخر ؟

٧١- هل يقدم العريس هدايا معينة لعروسه ؟ لأهلها ؟ لأهلها ؟ . ماهي ؟

٧٢- هل يقدم الأهل هدايا للعروسين في مناسبة عقد القران ؟ . ما هي ؟

٧٣- ماهي العبارات التي تردد قبيل عقد القران ؟ وإثنائه وبعده ؟ وماهي الأغاني التي تنغى أثناء ذلك ؟

٧٤- صف موكب العريس أو العروس للذهاب لعقد القران .

٧٥- ما الأزياء التي يرتديها كل منهما ؟ هل هناك أشياء خاصة يجهزها أحدهما ؟ أو الأقارب ؟

٧٦- هل توجد حكايات أو قصص تروى عن مثل هذه الاحتفالات ؟

٧٧- كيف يعلن انعام عقد القران ؟

٧٨- هل تقدم مشروبات أو أطعمة معينة في هذه المناسبة ؟

٧٩- هل تقدم هدايا أو تمنح نقود للذي قام بعقد القران ؟ ما هي ؟ . ومن الذي يقدمها ؟

٨٠- هل تساهم العروس وأهلها في نفقات احتفال عقد القران ؟ أو تكاليف الزواج ؟ . والصدقات ؟ كيف يتم ذلك ؟ هل يعلن ؟ . أم يكون اتفاقات خاصة ؟

٨١- صف الاحتفالات التي تقام عقب عقد القران . . وما الغرض منها ؟

٨٢- هل هناك أشياء يتفاهل بها الأهالي أثناء عقد القران ؟

٨٣- أو لدرء الحسد والشر ؟

٨٤- هل هناك طرق سحرية لتحديد أنسب الأيام للزواج ؟ .

٨٥- هل هناك أماكن معينة يفضل عقد القران عندها ؟

٨٦- هل توجد أماكن خاصة يقوم بإيراتها العريس أو العروس قبل عقد القران ؟ (زيارة أضرحة - التبرك بمكان له قدسية خاصة . . الذهاب إلى البحر . . الاغتسال في ماء بشر معين . .)

٨٧- هل يتم الزفاف في نفس يوم القران ؟ أم بعده ؟ . متى ؟ .

٨٨- هل يحدد يوم الزفاف في نفس يوم القران أم بعد ذلك ؟ من الذي يقوم بتحديد الموعد ؟

٨٩- هل يسبق الزفاف استعداد معين ؟ . أو احتفالات خاصة ؟ (الحنة مثلا) .

٩٠- في أي مكان يتم الزفاف ؟ في منزل العروس ؟ أم في منزل العريس ؟

٩١- صف بالتفصيل احتفال انتقال العريس أو العروس لمنزل الآخر .

٩٢- هل يلذهب العريس ويحضر عروسه ؟ أم ينتظر في بيته ويحضرها له الأهل والأقارب ؟

٩٣- هل أقاربه هم الذين يصاحبون العريس إلى منزل العروس ؟ أم أقارب العروس ؟

٩٤- هل أقارب العريس يصاحبون العروس إلى منزل العريس أم أقارب العروس ؟

٩٥- ماهي العادات المتبعة في ذلك بالنسبة للعروس . . والعريس ؟ .



- ٩٦- أين تتم أو تقام حفلة الزفاف ؟
 ٩٧- ماهي القواعد والظروف التي يتم على أساسها اختيار المكان ؟
 ٩٨- هل يمارس العريس عادات معينة قبل الزفاف ؟ الحقة ؟ الاغتسال في ماء جار ؟ . المرور فوق نار ؟ . مزج الدم بالشريط ؟ البخور ؟ زيارة أماكن معينة ؟
 ٩٩- هل يحمل العروسان أشياء خاصة ؟ (أحذية .. أسلحة بيضاء .. نباتات .. زهور خاصة .. شموع)
 ١٠٠- هل يرتدى العروسان ملابس خاصة ؟ ألوان معينة ؟ ما هي ومادلاتها ؟ لماذا ؟
 ١٠١- من تزين العروسين ؟ كيف يتم ذلك ؟ ومتى ؟ وأين ؟
 ١٠٢- من يقوم باعداد ثوب الزفاف ؟ العروس بنفسها ؟ أو الأقارب ؟ وهل يشترك أكثر من شخص في اعداد ثياب الزفاف ؟
 ١٠٣- هل هناك ألوان معينة يتفادون بها ؟ أو يتشاعمون منها ؟ ولماذا ؟
 ١٠٤- هل تضع العروس أنواعا خاصة من الحلي ؟ ؟ ما نوعها ؟ اسمائها ؟ اذكر ذلك بالتفصيل وسجلها بالرسم والصورة ..
 ١٠٥- ماهي الأغاني التي تردد أثناء الحنة .. والاستحمام .. والتزين .. وارتداء الملابس ... وإثناء انتظار العريس للعروس .. أو العكس ؟
 ١٠٦- هل تضع العروس غطاء للرأس والوجه ؟ ما هو هذا الغطاء ؟ ولونه ؟
 ١٠٧- هل هناك طقوس معينة قبل رفع غطاء الرأس أو الوجه ؟
 ١٠٨- هل تردد آغان خاصة في مناسبة الزفاف ؟ . أو الحنة لا تردد في غيرها ؟
 ١٠٩- بقبابا أدوات التزين .. وتُسماء الاستحمام .. ماذا يفعل به أهل العروسين ؟
 ١١٠- هل تقدم هدايا للعروس قبل الزفاف أم بعده ؟ ماهي ؟ . ومن يقدمها ؟
 ١١١- حينما يحضر العريس أو العروس هل يصاحبها أحد الى المكان الذي يلتقي فيه كل منهما بالآخر ؟ .. من هم ؟ رجال ؟ نساء ؟
 ١١٢- من آخر شخص يترك العريس مع عروسه ؟

- ٩٦- أين تتم أو تقام حفلة الزفاف ؟
 ٩٧- ماهي القواعد والظروف التي يتم على أساسها اختيار المكان ؟
 ٩٨- هل يمارس العريس عادات معينة قبل الزفاف ؟ الحقة ؟ الاغتسال في ماء جار ؟ . المرور فوق نار ؟ . مزج الدم بالشريط ؟ البخور ؟ زيارة أماكن معينة ؟
 ٩٩- هل يحمل العروسان أشياء خاصة ؟ (أحذية .. أسلحة بيضاء .. نباتات .. زهور خاصة .. شموع)
 ١٠٠- هل يرتدى العروسان ملابس خاصة ؟ ألوان معينة ؟ ما هي ومادلاتها ؟ لماذا ؟
 ١٠١- من تزين العروسين ؟ كيف يتم ذلك ؟ ومتى ؟ وأين ؟
 ١٠٢- من يقوم باعداد ثوب الزفاف ؟ العروس بنفسها ؟ أو الأقارب ؟ وهل يشترك أكثر من شخص في اعداد ثياب الزفاف ؟
 ١٠٣- هل هناك ألوان معينة يتفادون بها ؟ أو يتشاعمون منها ؟ ولماذا ؟
 ١٠٤- هل تضع العروس أنواعا خاصة من الحلي ؟ ؟ ما نوعها ؟ اسمائها ؟ اذكر ذلك

١٣٢- هل الذى يشترك فى الرقص ؟
 ١٣٣- هل هناك رقصات فردية ؟ (يؤديها رجل .. امرأة ..)
 ١٣٤- هل توجد رقصات ثنائية ؟ رجل وامرأة ، رجلين ، امرأتين)
 ١٣٥- أم رقصات جماعية ؟ (رجال ونساء)
 ١٣٦- هل توجد منافسة بين الراقصين والراقصات ؟
 ١٣٧- هل يحق لكل فرد الاشتراك فى الرقص أم هناك شروط خاصة ؟
 ١٣٨- هل يصاحب الرقص غناء معين .
 ١٣٩- هل توجد رقصات بمصاحبة أنواع معينة من الحيوانات ؟ (خيول ، جمال)
 ١٤٠- هل تستخدم أدوات معينة فى الرقص ؟ (أسلحة .. أعلام .. أو غير ذلك)
 ١٤١- هل تقام مسابقات للمهارات الجسدية وقوة الاحتمال أثناء الاحتفال بالزفاف ؟ وصف ذلك .
 ١٤٢- هل يشترك العروسان أو أحدهما فى هذه المهارات ؟
 ١٤٣- ما هى الملابس التى يرتديها المشتركون فى الحفل ؟
 ١٤٤- هل يتم الزفاف أثناء الحفل أم بعد الانتهاء منه ؟
 ١٤٥- ما هى الأغاني والعبارات التى تردد أثناء ذلك ؟
 ١٤٦- هل تحضر أم (العروس أو العريس) عملية الزفاف ؟
 ١٤٧- هل يخرج العريس الى أحد أصدقائه بعد الزفاف أثناء الحفل ؟
 ١٤٨- هل هناك إشعارات لاتمام الزفاف ؟ (اعلان فض البكارة) .. كيف يتم ذلك ؟ .. ما هى العبارات التى تردد ؟
 ١٤٩- ماذا يقول العريس للعروس عند دخوله بها أول مرة ؟
 ١٥٠- هل يقدم لها هدايا ؟ . قبل الزفاف ؟ بعده ؟
 ١٥١- هل هناك ميعاد معين لدخول العريس بعروسه ؟ نهارا ؟ ليلا ؟ بعد غروب الشمس ؟ .. بعد صلاة العشاء ؟ .. عند طلوع الفجر ؟ .. عند ظهور نجم معين ؟
 ١٥٢- بعد الزفاف هل يخرج العروسان الى البحر ؟ . الى بشر معين ؟

١١٣- هل ترفع العروس غطاء وجهها عند دخول العريس ؟ أم العريس يفعل ذلك بنفسه ؟ هل يقدم هدايا أو يدفع تقود قبل رفع الغطاء أم بعده ؟ ما هى هذه الهدايا ؟ ولماذا ؟
 ١١٤- ما هى الأغاني التى تردد حينما يصل موكب العروس أو العريس الى مكان الزفاف ؟ وما هى الاعانى التى تردد أثناء ترك العريس مع عروسه ..
 ١١٥- ما هى الأغاني التى تردد أثناء موكب العروس أو العريس ؟
 ١١٦- صف شكل الموكب ؟
 ١١٧- هل يركب العريس على الحصان أم يسير ؟ هل تتركب العروس على حصان داخل هودج ؟
 ١١٨- عند دخول البيت هل تسير ؟ . أم يحملها اشخاص ؟ من هم ؟
 ١١٩- هل يعترض الموكب أحد الاصدقاء أو الأقارب ويحاول ان يرغم العروس أو العريس للنزول عنده ويكون الزفاف فى منزله ؟
 ١٢٠- هل توجد عادة لمس العريس .. أو العروس ؟ (الصرب .. أو القرضي)
 ١٢١- ما الأمثال التى تردد فى هذه المناسبة .. فى موكب العرس .. أو اللبس ؟
 ١٢٢- هل توجد حكايات تروى منه أحداث حدثت فى مثل هذه الاحتفالات ؟
 ١٢٣- هل ينشر على موكب العروس أو العريس .. حبور .. حلوى .. تقود .. ملح .. عطور .. بخور .. زهور معينة .. ؟
 ١٢٤- هل تدبج ذبائح فى موكب العريس أو العروس ؟
 ١٢٥- ما هو الاسم المحلى الذى يطلق على موكب الزفاف ؟
 ١٢٦- هل تقدم اطعمة خاصة فى هذه المناسبة ؟
 ١٢٧- هل توجد فرق محترفة لاهياء حفلات العرس ؟
 ١٢٨- من اوصى يتكويّن هذه الفرق وموضوعات أدائها ؟
 ١٢٩- هل يشترك الاهالى فى التمبر عن فرحتهم مع هذه الفرق ؟
 ١٣٠- هل يشترك العروسان أو أحدهما فى الغناء والرقص ؟
 ١٣١- ما هى أنواع الرقصات التى تؤدى فى هذه المناسبة ؟

١٧١- كيف تفرق بين المرأة المتزوجة والمفتاة؟
وبين المرأة المتزوجة والارمل أو المطلق ؟

١٧٢- كيف تمارس طقوس معينة لكي يبرز العروسان بالود ؟

١٧٣- أثناء الشهر الأول من الزفاف هل هناك أشياء ممنوعة لاندخل على العروس ؟

١٧٤- هل توجد طقوس معينة تمارس عقب الزفاف تمنع عن العروسين الحسد ؟

١٧٥- هل يضع العريس أو العروس شيئاً على فراش النوم لتأكيد المحبة ولتنع الأرواح الشريرة من إيجاد مكان لها بينهما ؟

١٧٦- هل يسمح للعريس أو للعروس بترك منزل الزوجية صباح ليلة الزفاف ؟ أم هناك فترة محددة ؟

١٧٧- اذكر الحكايات التي تروى عن زواج سعيد وزواج فاشل .

١٧٨- بماذا يفسر الاهالي فشل الزواج ؟

١٧٩- ماذا يروى من أمثال زواج الكبار بالصغار ؟

١٨٠- ماذا يروى من أمثال عن العروسين ؟

١٨١- ماذا يروى من أمثال عن العمدة وزوج الابنة أو لزوجته الابن ؟

١٨٢- ماذا يروى من أمثال من زوج الاثنين أو الثلاث أو الأربع

١٨٣- ماذا يروى من أمثال عن حياء العريس أو العروس ليلة الزفاف ؟

١٨٤- ماذا يروى من أمثال من ملابس العروس وحليها ؟ وإنائها ؟ وكذلك عن العريس ؟

١٨٥- اذكر مايردد من حكايات أو أمثال أو الناز أو تكات من الزواج .

ملحوظة

لما كانت احتفالات الزواج تمارس فيها فنون مختلفة من فنك ورقص وموسيقى ونون تشكيبية وعادات وطقوس سحرية ومعتقدات دينية لذلك يفضل اشتراك اكثر من باحث في جمع المادة وتسجيلها صوتياً وفوتوغرافياً على أن يراجع كل واحد من المشاركين في البحث حسب تخصصه للمادة مع غيره من الباحثين . مراعي الشروط المحددة في مادة بحثه حتى يخرج البحث في صورة تكملية مراعي للشروط التي سبق أن اشرنا اليها في طرق جمع المنحصر الفولكلورية .

صفوت كمال

١٥٣- بقايا العروسين .. ماذا يفعل بها ؟ تدفن ؟ تلقى في ماء جار ؟ تحرق ؟ ولماذا ؟

١٥٤- في الصباح بعد الزفاف .. هل يتناولون افطاراً معينا ؟ ما هو ؟

١٥٥- من الذي يعد الافطار ؟ أهل العروس؟ أهل العريس ؟ ومن يحمله اليهما ؟

١٥٦- هل يظل العروسان يحجرتهما ؟ أم يفسدان الحجرة ؟ هل يبقيان في البيت أم يخرجان الى مكان آخر ؟

١٥٧- هل يحضر الأهل والأقارب والأصدقاء في الصباح للتهنئة ؟

١٥٨- هل يحضرون فرادى أم جماعات ؟

١٥٩- أثناء حضورهم الجماعي هل يغنون في الطريق ؟

١٦٠- هل يحضرون هدايا ؟ . ماهي ؟ وكيف يقدمون هذه الهدايا ؟

١٦١- هل يستقبل العريس والعروس ؟ . المهنيين ؟ أم أهلهما نيابة عنهما ؟

١٦٢- هل هناك مدة محددة بين الزفاف والحضور للتهنئة ؟

١٦٣- هل يقوم العروسان بزيارة أهلهما ؟ متى ذلك ؟ ومن يقسم بزيارته الأولى ؟ أهل العروس أم أهل العريس ؟

١٦٤- هل تقدم أم العريس للعروس هدايا؟ وهل تقسم أم العروس للعريس هدايا بعد الزفاف ؟ ماهي ؟

١٦٥- هل يقدم أبو العريس للعروس هدايا؟ وهل يقدم أبو العروس للعريس هدايا بعد الزفاف ؟ . ماهي ؟

١٦٦- هل يقام احتفال بعد الزفاف ؟ لمضي اسبوع ؟ شهر ؟ أربعين يوماً ؟ . ماشكل هذه الاحتمالات ؟

١٦٧- هل ترتدى العروس أو العريس ملابس معينة قبل انقضاء المدة المحددة بعد الزفاف ؟ . اسبوع ؟ . شهر ؟ . أربعين يوماً ؟ . ماهي هذه الملابس ؟

١٦٨- عند الزواج للمطلقة أو الأرملة هل يقام نفس الاحتفال السابق ؟ أو لن سبق له الزواج من الرجال ؟ وصف ذلك بالتفصيل .

١٦٩- كيف تدخل الزوجة الثانية الى منزلها الجديد .

١٧٠- هل تتميز المرأة المتزوجة حديثاً عن غيرها ممن سبق زواجها من مدة ؟ تضع حلياً معينة ؟ طريقة تصفيف الشعر . ؟ الثياب ؟

الحنة ؟

رمضان وأغانيه الشعبية

بقلم : الدكتور محمود أحمد الحفني

من فنون الشعب ، تتمثل فيها المهن والحرف والصناعات ، يتقدم كل فرقة تقيها أو «شيخها» على حد تعبيرهم القديم ، وتسير في انتظار ثبوت رؤية الهلال في موكب يهيج يتقدمه العلماء ورجال الطرق ، وتحف به روعة الذكر والانشاد وترديد الأغاني المناسبة ، تحت الرايات والبيارق المرفوعة يتطلع إليها الشعب الذي يسير معهم بل ويشترك وياهم في أحياء هذه المهرجانات التي تسبق أول أيام الصيام بما يشبه العيد .

وتستمر بعد ذلك ليالي رمضان ، وكلها حفلات متنوعة من قراءة للقرآن الكريم وإنشاد للمدائح النبوية وترديد لأهازيج المصنوفة وإقامة حفلات الذكر والحفلات الشعبية التي يحييها كبار المنشدين والمغنين .

ولم تطرق فنون الشعر العربي قديما موضوع الأغنية الرمضانية الشعبية ، فلقد كانت المدنيات العربية في صدر الإسلام ثم في الدولتين الأموية والعباسية مشغولة بالفتوحات الإسلامية وشرح مفاهيم الدين وعلوم الفقه . ولن تجدد في رمضانيات الشعر القديم ألا شاعرا يذكر الشهر المبارك ولا يخفي ما يجده فيه من حرمان وما يلقاه من مشقة الظلم والمنسفة ، أو آخر متمردا لا يكاد

شهر رمضان شهر الهدى والنور ، والبر والتقوى ، والنسك والعبادة ، والخشوع والایمان . شهر رسالته الدينية السمو بالروح والنزوع بالحياة البشرية الى تخليصها من النزوات الجسدية والارتفاع بها الى النور السماوى . انها رسالة فيها مثل عليا لا تجد في الافصح عنها اصدق ولا أبلغ من موسيقى الروح تنبعث من ألحانها السحرية ما ينتزع النفس انزعاجا من محيطها المحدود الى الانطلاق في فضاء اللانهاية ، حيث يستظل المخلوق بنور الخالق بعد أن صفا جوهره وتخلص من شوائب المادة .

هذه الرسالة السامية تجل بصدق صورها في ترتيب أى الذكر الحكيم ، وفي حفلات الموسيقى الدينية والشعبية التي تمتلئ بها أنوار هذا الشهر المبارك ، فترقق جوانب الروح ، وتلين القلوب ، وتهبى التأسى لتلقى النفحات الإلهية في بهجة والشرع .

تبدأ مهرجانات هذا الشهر بحفلات الرؤية . وقد كانت منذ المدنيات العربية الزاهرة حفلات تأخذ في مظهرها بمجامع القلوب . فلما جاء عصر الدولة الفاطمية - وحاضرتها القاهرة المزينة قلب الاسلام - أصبحت تلك الحفلات صورة رائعة



الشعبية لا يكاد يعرف من الذي وضع كلماتها .
والكثيرون يرددونها في استقبال شهر رمضان
وطوال لياليه دون أن يعرفوا لها معنى ، وقد
يحسبونها عبث طفولة أو مجرد كلمات مغنمة
تناسب ادراك الطفل .

وقد يكون موضع الدهشة أن تعلم أن هذه
الأغنية ترجع في نشأتها إلى العهد الفرعوني القديم
حيث كان المصريون القدماء يحيون أهلة الشهور
القمرية بالترنم بالأغاني الشعبية على ضفاف وادي
النيل في بهجة وانشراح . . . ولفظ «أيوح» مأخوذ
من «أيوح» ومناه في اللغة المصرية القديمة
«القر» . ومن الطريف أن نرى هذه الكلمة
«أيوح» وقد استمارتها اللغة العربية فاطلقتها
على الشمس بدلا من القمر . فقد جاء في القاموس
المحيط «يوح ويوحى بضمهم» من أسماء
الشمس .

وقد نشر الأستاذ محمود فهمي عياد اللطيف
بحثا طريفا في أصل أغنية «أيوح» نجتزئ منه
ما يلي :

« بهذه الأغنية الساذجة يستقبل الأطفال رمضان
من كل عام بالتحية والبهجة . سنة درجوا عليها
مئات السنين وهم لا يتفكرون عنها أبدا ولا يجدون
أبهج إلى نفوسهم منها . . . على أننا إذا نظرنا إلى
كلمات هذه الأغنية على ضوء التحقيق اللغوي
فاننا نجدنا أقدم من رمضان ، وأن ترديد هذه
الأغنية على لسان الأطفال ليس الا صدى لعادة

يطبق هذا الشهر فيتغنى مسبقا بأيام شسوال
التي ينتظرها بفارغ الصبر ليستعيد فيها حريته
في الأكل والمشرب وغيرهما ، أو شاعرا ماجنسا
لا يستطيع أن يستغنى عن لهوه وملذاته فيدمن
الحمر في هذا الشهر المبارك غير مراعاة حرمة الدين
ولآداب المجتمع . . . عدا ذلك فقد كانت أراجيز
تنشد لايقاط الناس وتناول طعام السحور .

حتى إذا ما جاء عصر الدولة الفاطمية وما تبعه
من عصور وجدنا الأغنية الرمضانية وقد أصبحت
على لسان الجميع . فما يكاد يهل شهر رمضان
حتى نرى الأطفال في جميع أنحاء البلاد وقد
انطلقوا في الطرقات ملوحين بقوانينهم ذات الألوان
الزاهية ، وهم يرددون في بهجة وانشراح أغنياتهم
الشعبية المحبوبة :

أيوحه	وحوى وحوى
أيوحه	بنت السلطان
أيوحه	لابسه قفطان
أيوحه	بشراويه
أيوحه	باللا نجيبه
أيوحه	بالأحمر
أيوحه	بالأخضر

وهذه الأغنية شأنها شأن غالبية الأغاني

تاريخية متغلغلة فى أعماق الزمان ٠٠ فمطلع
الاغنية يدل على أنها تتصل بعادة مصرية قديمة
وأنها امتداد لتحية « هلالية » كان المصريون
يرددونها على ضفاف النيل من آلاف السنين ٠
أما بقية كلمات الأغنية التى تحكى قصة بنت
السلطان وليس القبطان فهى لا شك أثر من آثار
« العهد المملوكى فى مصر » ٠

وعلى غرار هذه الاغنية الشعبية القديمة كتب
الكثير من الأغاني الرضائية الشعبية حتى
الحديث منها ٠ وفيما يلى احدى تلك الاغنيات

وحوى وحوى	ايوحه
وكمآن وحوى	ايوحه
رحمت يا شعبان	ايوحه
وحونا الدار	ايوحه
جيت يا رمضان	ايوحه
وحوى وحوى	ايوحه

طول ما نشوفك قلبنا فرحان
يا الله الغفار
فى الدار خربك أشكالك والوين
يا الله الغفار
بكره فى عيدك يلبسوا قفطان
يا الله الغفار
هاتى فانوسك يا ختى يا احسان
يا الله الغفار
آه يا ننوسك فى ليالى رمضان
يا الله الغفار
ماما تبوسك وبابا كى كمان
يا الله الغفار
وحوى وحوى
ايوحه
يا الله الغفار

وكذلك من أكثر ما اشتهر من الأغاني
الرضائية المحببة لدى الأطفال الاغنية الآتية :

على عليه يالى
ضرب الزمير يالى
ضربها حربى يالى
نط فى قلبى يالى

قلبي دصاص يالى
احمد وقاص يالى
رقص على مين يالى
على شاهين يالى
وشاهين مامات يالى
خلف بنات يالى
خلفهم متعه يالى
وجهم لسه يالى

وتحت النصه يالى
فاعلمه قاعلة على ماكنتها
بتحيط بدلة دخلتها
يارب تمم فرحتها
بنت العزيز الفال
لما حوينا لما جينا

ولا تعبنا رجلينا
يا الله الغفار
يحل كيسه وديننا
يا الله الغفار
يدينا ياما يدينا
يا الله الغفار
يدينا متين ديال
يا الله الغفار
نروح بهم على بر الشام
يا الله الغفار
نجيب رئيى وميى
يا الله الغفار
نجيب رئيى للعصفور
يا الله الغفار
الى يكاى فوق السور
يا الله الغفار

ادونا العاده

يا الله خليكو
ليه وقلاده
يا الله خليكو

الفانوس طلق

يا الله خليكو
والشمعه خلصت
يا الله خليكو



أيوحي	سكرا أحمرا	ومن الأغاني الرمشانية الجميلة التي يتفنى بها
أيوحي	وزبيت اسمرا	أطفالنا الأغنية التالية :
أيوحي	وفي يوم عيدك	رمضان يا منور
أيوحي	امتي أجلك	نودت وإدينه
أيوحي	يا قمورة	حلوة ليالينا
أيوحي	في البنوره	ونقول اغائنا
أيوحي	أنا جينا	رمضان كريم يا حالو
أيوحي	طللي علينا	بعد ما فطرم حلوا
أيوحي	بيتك عمران	بالهنا
أيوحي	بياميش رمضان	عقبال كل سنه
أيوحي	ادينا حنان	
أيوحي	وكمنا وكمنا	

رمضان غالي أيوحي
كله تسالي أيوحي
فيه الفرحة أيوحي
شجرة وطارحة أيوحي
طارحة بنسق أيوحي
طارحة فسق أيوحي
في خشاف عايم
لك يا صايم أيوحي

ومن أجود الأغاني الرمشانية في عصرنا الحاضر
ما كتبه بيرم التونسي شيخ الزجالين :

يا قمر طالع
بفانوس والحد
أنت جيبى
أمللي جيبى
أيوحي
أيوحي
أيوحي
أيوحي

أغاني السحور :

تسبحوا يا عباد الله قلت لها
كيف السحور وأنت الشمس قد طلعت
ومن شهر أغاني التسحير القديمة :
ثبت حلال رمضان وقالوا صيام
لرويتك والشك زال باليقين
أحياسهم المولى الى كل عام
وكل عام وأنتم بخير طيبين
ويتغنى الأطفال من غرار هذا اللون بالأغنية
الآتية :

أنا المسحر أبو طيلة ،
اصحى يا أبسه ،
واصحوا يا نايين
بطيلس عمال أنقر ،
قوم واتسحر ،
قوموا يا صايين

سحور سحور يا مؤمنين

سحور يا موحدين

سحورك وصلح التلى

وأغنية تسحير أخرى قديمة :

أنا المسحر جيت اقبل
حافظ أساميك صفر وكبير
فى كل ليلة على كل بيت
الى فى الله خرج للفقير
ولى عيده عندكم كل عيد
والكمك وككوف الشريك والفقر

وفى الأيام العشرة الأخيرة من شهر رمضان
يبدأ المسحراتى فىلقاء أغاني التحشيش المليئة
بمعاني الأمل والحزن لوداع غال عزيز واقترب
انتهاء هذا الشهر المبارك .

ومن أشهر أغاني التحشيش :

لا أوحش الله منك يا شهر الصيام
لا أوحش الله منك يا شهر الصيام
لا أوحش الله منك يا شهر الولايم
لا أوحش الله منك يا شهر العزائم
لا أوحش الله منك يا شهر الكرم والجود
لا أوحش الله منك يا شهر الواحد المعبود

ومن أشهر أغاني التحشيش القديمة :

يا عين جودى بالدموع وودعى
شهر الصيام تشوقا وحنانا
شهر به غفر الكريم ذنوبنا
وبه استجاب الله كل دعا
شهر به الرحمن فتح جنه
للمؤمنين ونور الأكوانا

ومن الأغاني الرمضانية أغاني السحور وقد
عرف مردها باسم «المسحراتى» يمر على البيوت
قبل موعد السحور ممسكا «الباز» وهو طبل
صغير معدنى ذو وجه واحد من الرق ، يقبض
عليه بيده اليسرى ويدق عليه بزخمة من الجلد
يمسكها بيده اليمنى بدقة تقليدية . تؤلف من
نقرة ثم ثلاث نقرات بمتتاليات ثم نقرة بوزن
فاعلاتن فع)

وهذهها أيقاظ الصائمين وتنبههم لتناول طعام
السحور .

ومن أشهر هذه الأغاني القديمة :

أيها النوم قوموا للفلح
واذكروا الله الذى أجرى الرياح
ان جيش الليل قد ولى وداح
اشربوا عجلي فقد لاح الصباح

تسبحوا فخر الله لكم

تسبحوا فان فى السحور بركة)

تسبحوا فان فى السحور بركة(١)

وكان بعض الولاة والحكام يقومون بأنفسهم
أحيانا بدور المسحراتى تيمنا بهذا الشهر . وقد
جاء فى كتاب « فنون رمضان » للأستاذ مصطفى
عبد الرحمن ص ١٠٠ - ١٠١ قوله :

« وأول من صاح فى مصر بالتسحير فى طرقاتها
هو والى مصر عنتبة بن اسحق عام ٢٢٨ هـ . وكان
يخرج بنفسه ويسير على قدميه من مدينة المسكر
فى الفسطاط الى جامع عمرو . وكان ينادى فى طريقه
بالسحور صائحا : تسبحوا فى السحور بركة .
وأهل مصر أول من سحر على الطلبة ، وأهل
الاسكندرية كانوا يسبحون بندق الأبواب
بالبابيت (٢) . أما أهل الشام فكانوا يطوفون على
البيوت يسبحون بالغزف على العبدان والطنابير
والصنابير يرددون أمثال هذه الأزوجة :

وبى قلونا على الصوم

واحفظ إيماننا بين القوم

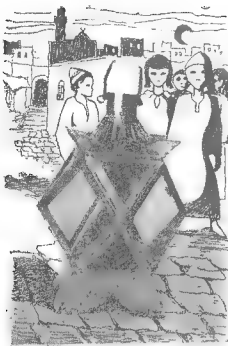
وارزقنا اللحم المروم

عندك ما إيله أسنان »

وقد ذكر بعض المؤرخين عن التسحير أن النساء
كن يقمن أحيانا بدور المسحراتى . ومن طريف
ما تشبه به شاعر فى مسحراتية حسنة وصفها
بانها الشمس قوله فيها :

عجبت فى رمضان مسخرة

قالت ولكن فى قولها ابتدت



تالله ما لشم المراثف
كلا ولا شمم المماطف
بالد وقعا في حشا
ي من الكنافة والقطف

وقال سيف الدين بن قزل المنشد :

وقطائف مثل البلو
وأتت لنا من غير وعد
قد سقيت قطر النبا
ت وطببت بالماء ورد
فحسبتها لما بدت
في صحنها أفراس وود

وقال حسين شفيق المصري زعيم الشعر الفكاهي
متهكماً في بهم « الستات » وكثرة ما يطلبنه من
ماكولات رمضان :

اظن الولية زعلانة
وما كنت اقصد ازعالها
اتي رمضان فقالت هاتوا لي
زكية نقل فجبتنا لها
ومن قهر الذين جبتنا ثلاث
لثائف تتعب شياها

والله واعبدنا به دار الرضا
طوبى لعبد صامه ايماننا
لا اوحش الرحمن منك قلوبنا
فلقد حوت بوجودك الاحسانا
لا اوحش الرحمن منك دعائنا
بك لا يغيب رجائنا ودعائنا
لا اوحش الرحمن منك خضوعنا
وسجودنا وخشوعنا وبكانا
بالله يا شهر الهدى لا تنسينا
واذكر لربك خوفنا ورجانا

وقد عرف شهر رمضان بكثرة ما يعم فيه من
الحير والمبالغة في تعدد أصناف المأكولات والمشروبات
وبخاصة القطائف والكنافة اللتين كانتا موضع
« الالهام » لكثير من الشعراء فكتبوا فيها الكثير
من الأهازيج الشعبية .

قال ابن نباتة المصري مخاطباً شهر رمضان :

رعى الله نعمائك التي من أقالها
قطائف من قطر النبات لها قطر
أمد لها كفى فاهتر فرحة
« كما انتفض العصفور بلله القطر »
وقال أحدهم متغزلاً في الكنافة والقطائف :

وجبت صفيحة جين
لوازم ما غيرها شافها
فقل لي على آية بنت الذين
بتشكي الي أهلها ما لها

وقال أيضا متيكما على من يصايرون في رمضان
بالخفة من كثرة ما يملثون به بطونهم متناسين
حكمة الصيام :

نصف شعبان قد مضى ووراء النص
فباقى الأيام من شعبان
فترى كل ما تحب وتهوى
من شهى الطعام في رمضان
من كباب وكفتة وفتير
وكناف متقونة في الهواني
وفراخ محمرات بسمن
خير ما يشتري من الفرخاني
وأبدأ الأكل عندما يضرب المد
فمع والهط واشفط وقريع كمانى
غير أنى أخاف أن يتغم الأبعد
أو أن يصاب بالزودان
ليس معنى الصيام لو كنت تلدى
جوعة ثم أكلة عياني

ولا يفوتنا في ختام هذا المقال الإشارة الى أغنية
شعبية ، بل عادة وصلت اليها عبر آلاف القرون
والأجيال ، وترجع جذورها الى أغوار التاريخ القديم
حيث كان الانسان الاول فى بدايته يعتقد فى
سحر الاصوات ، ولا يجد فى التغلب على ما يحيط
به من ظواهر الطبيعة الا بصوت الصراخ والضجيج
يرسلها لطرد الارواح الشريرة اتقاء للمرض أو دفعا
للموت ، وتلك العادة التى أقصد اليها عاشت الى
عصرنا الحاضر ، حيث يصعد الاطفال فى غروب
شمس آخر يوم من أيام رمضان فوق سطوح المنازل
ويدقون دقا عنيفا على الصفائح صائحين « رمضان
مات مات » • اعتقادا منهم بأن فى هذا الضجيج
والصراخ ما يسهل خروج الروح بموت رمضان
وانقضاء أيامه ، وكذلك لطرد الأرواح الشريرة •

وهذا أيضا مما يرتبط بالعادة التى درج الناس
عليها فى مصر من عمل الكمك المنقوش قبيل آخر
رمضان وتقديمه فى أيام العيد ، فتلك عادة ترجع
أيضا الى الطقوس المصرية القديمة حيث كانوا
يصنعون مثل الكمك ليضموه مع الموتى فى
قبورهم ، اعتقادا منهم بمسودة الحياة • وكانوا
ينقشون عليه صور آلهتهم ومعبوداتهم •

« دكتور محمد أحمد الحفنى »





بقلم : دكتور عثمان غيبر

تصوير : محمد النجمي

وأصطف على واجهاتها كأنها عرائس الموالد
في أشكال متعددة يختار بينها الصر والوالد
متباينة يتوه حلالها الطر ، وكأنها مهرجان رالم
وحشد فني شعبي يكتمل شمله كلما قبل شهر
رمضان ثم ينقص بحلوله ، سرعان ما يقبل
الناس من شتى الجهات على شرائها لينير شموعها
الأيادي في المدن والكور والقرى .

ورجعت بفوانيس من شوارع تحت الربيع
وصفعتها أمامي أرقبها وأأملها ، فإذا بي أعود
بذاكرتي . أولاهما احتفاء فتيات الريف بفيضان
الزمان ، وسبع أمام ناظري طيف ذكريات عزيز
وعادات وتقاليد حميلة ولت الآن واندثرت ، منها
انتشان ما زالت باقيتين في مخيلتي عالقن
بذاكرتي . أولاهما ، احتفاء فتيات الريف بفيضان

اعناد المسلمون أن يهنئ بعضهم بعضا بحلول
شهر رمضان المبارك ، واعتدت بدوري أن أرفق
النهضة بواحد من فوانيس رمضان ، وإن أهدم
مع الكلمات هذه النجمة الريفية المعرج التي
أصبحت رمزا لهذا الشهر الخالد في أرواحنا
كلما حل . وفانوس رمضان قطعة بيضاء أهدتها
يد الصانع الشعبي ، فهي شكله مغزى ، وفي
بساطه معنى ، وفي ألوان زجاج واجهاته بهجة
وفي اقتنائه والاحتفاظ به بركة .

ودهبت كعادتي كل عام وقبل حلول شهر
رمضان إلى شارع تحت الربيع قرب بوابة المتولي
لأفتني عددا من هذه الفوانيس ، فقد أصبح هذا
الشارع أهم سوق لبسها والاتجار بها . ورأيت
أن أرى جوانيت اكتظت الفسوانيس بداخلها

ولا تهينا وجليبا
 يغزل كيسه ويديننا
 ويدينا ياما يديننا
 ويدينا هتين ريال
 يروح بهم على بر الشام
 الله الغفار
 الله الغفار
 الله الغفار
 الله الغفار
 الله الغفار
 الله الغفار

النيل ووفائه وحضورهم الى القاهرة من القرى القريبة يطرقن ابواب البيوت ويدخلن افنيتهما وقد ارتدين ثيابا فضفاضة زاهية تطول حتى القدمين واكمامهما تكاد تغطي الكفين ، وفي ايديهن رايات طال جريد اياديهما وتبايتن ألون بيارقها واطباق من الخوص يقدمنها هدية تقليدية ترمز الى خيرات النيل تحوى ثمار البلح والجوافة والرمان . ثم يرقصن رقصتهن الشعبية الريفية بهتزاز ممسكات بذيل ثيابهن منشدات (البحر زاد عوف اليه - غرق البلاد عوف اليه) .

اما الذكرى الثانية فكانت تتكرر طيلة ليالي شهر رمضان ، فيبازح صبية الاحياء الشعبية اولادا وبنات دورهم بعد تناول وجبة الافطار وفي ايديهم فوانيس صغيرة ملونة اشعلوا الشموع بداخلها ويمرون على البيوت محيين اصحابها داعين لسكانها . وكنت انتظر كل ليلة لقاءهم واهرع اليهم بفانوسى لاشراكهم حفلهم ، وكانت الفوانيس تهتز فى اياديهم لما يهتزون وترسل خلال زجاجها الملون أضواء بيضاء وصفراء وخضراء تلف معهم لما يلغون وتدور لما يدورون وهم ينشدون معا نشيد رمضان التقليدى :

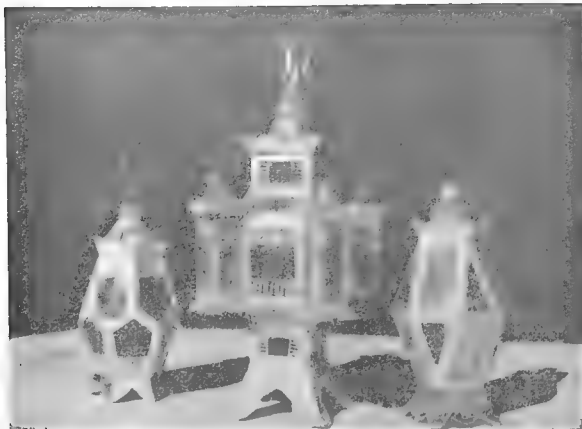
وحوى وحوى
 وكمان وكمان
 بنت السلطان
 لاسمة لقطان
 بالاخضرى
 بالاصفرى
 يالمونى
 يا دوا عيونى
 ياوب خالى
 خالى نيتته
 لولا سي(عثمان)لولا جينا
 الله الغفار

فاذا ما اختتموا نشيدهم ، كرروا الدعاء ، بعد أن يجزل لهم العطاء . وان كانت كلمات هذه الأغنية الرضائية الشعبية واضحة مفهومة ، الا انها تبدأ بكلمتين تسترعيان النظر وهما (وحوى) ثم (اياحا) . ولو ان الكلمة الثانية (اياحا) قريبة من (ايوح) وهو اسم القمر فى اللغة المصرية القديمة ، الا أنه من المرجح أن كلمة (وحوى) تحولت من مناداة اولاد (الحى) بعضهم بعضا ليكتسب شملهم ، وان كلمة (اياحا) تحولت بالمثل من كلمة (تحيه) ، حيث ان الغرض من اجتماعهم ومعهم فوانيسهم المرور على بيوت الحى لتحية ساكنيها .

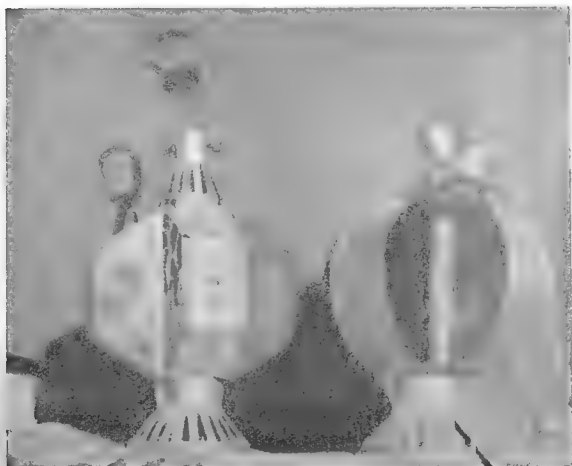
وصحوت من غفوتى ، بعد أن بهرنى فانوس رمضان بجسماله وذكرياته ورقته ، وجذبتى لاستطلع قصته وحكايته ، وبدأت أسطر هذه السطور عن شهر يفضل باقى الشهور .

فشهر رمضان هو الشهر الذى بدأ فيه نزول القرآن ، وفيه ليلة القدر التى هى خير من ألف شهر ، وهو شهر الصيام والقيام والبر والاطعام والتسبيح والتراوىح ، تصفو فيه النفوس وتسمو الأرواح . ولذا ينتظر المسلمون حلوله فى كافة الأقطار عاما بعد عام ، ويحيطونه لقدسيته بشتى نواحي التعظيم والتكريم ، ويحيونه بصنوف العبادة ، ويفقدون فيه الخير على الفقراء والمعوذين

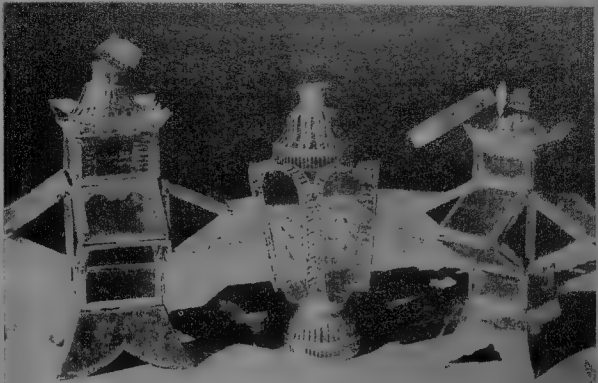
ولمصر عناية بتكريم هذا الشهر وخاصة فى عصر الدولة الفاطمية التى كانت أيام حكمها مواسم وأعيادا . وكانوا يخصصونه بالحفلات احتفاء لقنومه وبالمواكب لاعلان حلوله اذا ما هل هلاله الذى كانوا يرصدونه من فوق المنارات ، ثم تمتد أيامه عامرة بمظاهر الايمان من صلوات ودعوات وابتهالات، شاملة لنواحي البر من زكاة وصدقات وخير وفير .



فانوس كبير بأولاد وعلى كل من جانبيه فانوس أبو حجاب



فانوس شقه البطيخ مربع ومدور



فانوس ابو عرق كبير وعلى كل من جانبيه فانوس ابو حشوه

ومنها شموع المواكب التي تزن عشرة أربال
ومنها ما يحمل على عربة يجرها عجل ويصل وزن
الواحدة منها قنطاراً •

وكان حكام مصر يولون إضاءة المساجد عظيم
اهتمامهم ، ومما يذكر أن الحاكم بأمر الله كان
يعد للجامع الأزهر تنورا من الفضة و ٢٧ قنديلا
ولجامع راشدة تنورا و ١٢ قنديلا ، واشترط
إضاءتها في شهر رمضان على أن تعاد بعده إلى
مكان أعد لحفظها فيه • فتتبدل من سقفها قناديل
مسرجة ، وتنتشر في نواحيها ألواح من الخشب
برز منها صفوف من مسامير مدببة الأطراف غرس
فيها الشمع ، وتعلق على مداخلها وحول شرفات
مآذنها مصابيح تطفأ عند موعد السحور أيذنا
بالامساك •

وكانت حوانيت الأسواق التي تظل مفتوحة إلى
ما بعد منتصف الليل تسطع نورا لكثرة
ما يشتري وما يكتري منها ، وبالمثل حجرات
الصور والمناذر حيث يجتمع الناس لسماع ترتيل

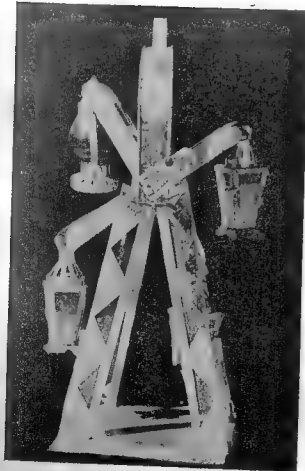
ورمضان شهر تشهر خلال أيامه بروحانيته
وبهيجته وجلاله وسطوته ، فإذا ما حان وقت
الغروب ترى الطرقات على ازدحامها تكاد أن تقفر
والحركة أن تسكن ، ويستقر الناس في بيوتهم
وقت الإفطار • فإذا ما أضحى الليل سبوله بدأت
الأنوار تسطع هنا وهناك وينقلب الليل نهارا
وتدب الحركة من جديد في الحوارى والطرقات
ويلوح في أرجاء الشوارع والأسواق شذى البخور
من العود الهندي والمسك والعنبر والكافور

وفي الماضي كانت تسبق هذا الشهر مقدمات
تبشر بقدومه والاحتفاء بحلوله أهمها الاستكثار
من سبيل الأضائة من المشاعيل والقناديل
والفوانيس والشمعدانات والثريات النحاسية
تنزيها لبسوت الله من وحشة الظلمة وإنسا
للسائلة وإضاءة للمجهدين • وكان النشاط
يدب في سوق المشاعين بالنحاسين في القرنين
الثامن والتاسع الهجريين ، وتعلق على وجهاً
الحوانيت وعلى جوانبها أنواع الفوانيس المتخذة
من الشمع وأشكال الشموع ما بين صغيرة وكبيرة



فالنوس ابو نجبة

الرجيلة



القرآن من المقرئين وحيث تصطف حلقات الذكر أو تمقد الندوات ، أما الأزقة والحارات فكانت تزدهم بالناس الذين يخرجون جماعات للتزاور وقضاء السهرات حاملين شموعهم ومشاعلهم وقناديلهم. وفوائسهم لتتبر لهم طريقهم • وهكذا كانت ليالى رمضان تتلأل نورا وتسطع ضياء فلا تقع العين فيها الا على نور •

فاذا ما حان موعد السحور خيم الهدوء وعاد السكون ، فلا تسمع الا اصوات المؤذنين يتجأبون على المنارات فى فترات متقاربة من الليل بتذكير النيام بالسحور بأشعار وأهازيج متعددة ، والمسحر يطوف على البيوت طارقا ابوابها مناديا أصحابها وفى يده طيلة صغيرة يدق عليها دقات رتيبة لا يقاط النيام كي يتسحروا ويشربوا قبل فوات الوقت منشدا مواضع ومحبيبا لسكانها راويا لهم الاقاصيص ثم يختتمها بقوله (يا صاييم وحد الداييم - السحور) • فاذا ماقارب شهر رمضان من نهايته ردد المسحر كلمات وداع للياليله الخالدة •



ويقال أن المسحر فى صدر الاسلام كان يمسك بقنديل به شريط طويل ينير له الطريق عندما

في مقال سابق ، ياليت عملية اقتناء التراث الشعبي بشتى نواحيه كانت دائمة متصلة تتلقفها يد من يد على مر السنين لا منفصلة على فترات فيتخللها الكثير من الفسجات والثغرات وتغيب أسطر وصفحات وتصبح القصة ناقصة غير مكتملة .

ولم أجد أمامي لأضيف الى قصة فانوس رمضان سطورا إلا أن أتوجه ثانية الى شارع تحت الربيع وأسأل بائعيها عن مقر صانعيها . وعثرت على أحدهم في شارع الدرب الأحمر وكان كهلا بلغ من العمر السبعين ، وجلست معه أمام دكانه نتجاذب أطراف الحديث ، وجبت بنظري في أركان حانوته المتواضع وما يحسويه من أدوات بدائية لا تتعدى عدة ألواح من الصفيح وأخرى من الزجاج ومقصص وزرادية وكاوية وقصدير والفونية للحام والماطة لقطع الزجاج ثم عدة أوعية تحوى من الألوان الأصفر والأخضر والأزرق والأحمر يلون بها الزجاج الأبيض بقطعة من القطن بعد أن شمع من السوق الزجاج الملون . وعجبت كيف يخرج هذا العائوت البسيط وهذه الأنامل المرعشة تلك الفوانيس الرائعة وهىذا الفن الشعبي الدقيق .



ومنه علمت أن هذه الحرفة التقليدية يتوارثونها أبا عن جد ، وإن صانعي فوانيس رمضان تستقر حوانيتهم في أحياء الدرب الأحمر وبركة الفيل وشارع السد بالسيدة زينب والحيزة ، وأنهم يبدأون في صنعها قبل حلول شهر رمضان بثلاثة أو أربعة أشهر وفي شهر ربيع الثاني بالذات ، وإن في قدرة الصانع منهم أن ينتج من ٤٠ الى ٥٠ فانوسا في اليوم الواحد ثم يرسلون حصيلة انتاجهم الى شارع تحت الربيع فتزدان معظم حوانيت هذا الشارع بشتى نماذج هذه الفوانيس ومختلف أنواعها وألوانها وأشهر من يتجرون بها أولاد أبو الصب والحاج محمد شتا . ومن هنالك توزع على العديد من حوانيت القاهرة وخاصة في الأحياء الشعبية وترسل الى المدن والقرى والكفور في سائر المحافظات ، كما يصدر الى السودان وسوريا وليبيا وبلاد الحجاز كميات كبيرة منها .



ومن الفوانيس ما هو (عدل) ويتساوى التساع قمته مع قاعدته ، ومنها ماهو (محروود) وتنسحب

يوقظ النيسام ، وكان الصبية يحيطون به في جولاته وقد أمسك كل منهم بقنديل مثله على سبيل التقليد . ثم حل فانوس محل القنديل فإذا اشعل الشمع بداخله توزع نوره وبقيت شعلته دون أن يداعبها أو يطفئها الهواء وأصبح فانوس السحور موضع مساجلة بين الأدياء والشعراء يتبارون في وصفه بخيال رائع ، ومن ضمن ما قيل فيه :

هذا لواء سحور يستضيء به
وعسكى الشهبى فى الظلمه جراد
والصائمون يهتمون به
كانه علم فى واسه نار

وأصبح الفانوس أبرز وسائل الاضاءة وقتئذ وأكثرها شعبية وشيوعا لدى الأهلى ، وكان له في ليالى شهر رمضان أمر وشأن لما يتطلبه الاكثار من سبلها ، ولذا كان الصانع من السمكية يهتمون اهتماما بالغا بصنعه واعداد كميات كبيرة منه قبل حلول شهر رمضان ، ولم يفهم أيام الدولة الفاطمية أن يصنعوا فوانيس صغيرة ملونة يزينون بها واجهات حوانيتهم ليحملها الصبية وقد أوقدوا الشموع بداخلها يرافقون بها المسحر في جولاته ويلهون بها عقب الافطار ويطوفون على البيوت محبين أصحابها . ومن تلك التقاليد قد يكون المسحر صاحب فكرة فانوس رمضان فمن فانوسه انتقلت هذه العادة الى الصغار وأصبح لهم فانوس صغير مزركش متعدد الألوان .



وتنطوى صفحات الماضي ، ويختفى الشمع والمشاعيل والقناديل ، إلا أن عادات شهر رمضان وتقاليد لم تتبدل ولن تتغير ومن أبرزها فانوس رمضان الذى سيبقى دائما رمزا شعبيا وتحفة رقيقة معبرة لهذا الشهر المبارك .

ولوجه الحق ، ان كنت قد أقيمت بعض الضوء على قصة فانوس رمضان ، إلا اننى كنت أرجو أن أوفى الموضوع حقه وهذا الفانوس ما يستحقه فالمراجع لم تشر اليه إلا اشارات عابرة ، ولم يفكر أحد من القارئ في جمع نماذج على مر السنين اللهم الا بضع نماذج منه ضمهها المتحف الانثوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية ، حتى نعرف على ما كان عليه وما صار اليه . وأصبح عليه قمته أشكال عبيدة اختفت وأخرى بقيت وسواها تحورت وتطورت . وكما سبق وذكرت



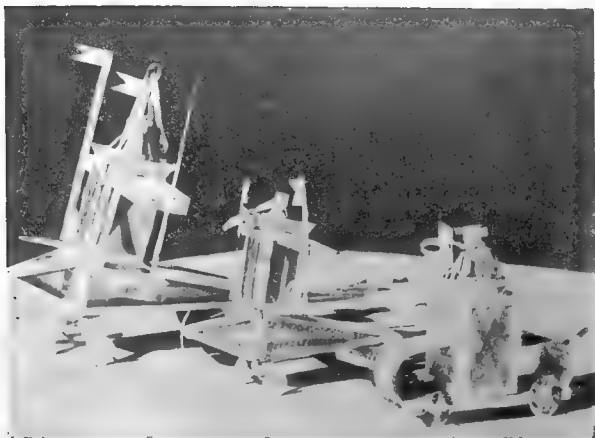
فانوس الصاروخ وحوله فانوس
ابو صرف وفنيار نمرة
وفانوس ابو عرق وفنيار نمرة
٣ ثم فانوس مسدس عدل

فيهما مع اللون الصادي الابيض اللون الاحمر
والاخضر والازرق والاصفر .

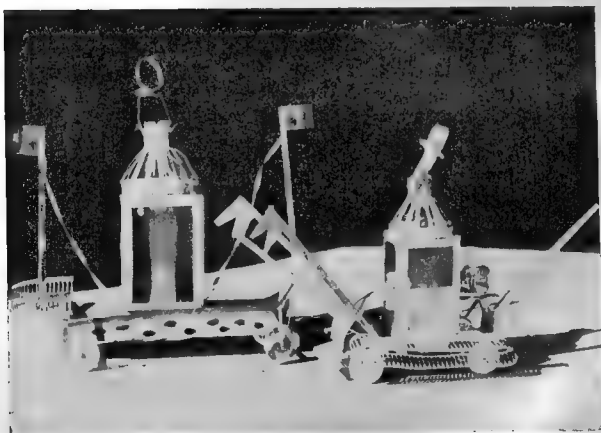
ويتراوح ثمن فوانيس رمضان ما بين الثلاثة
قروش لاصغرها حجما وستين قرشا لأكبرها ،
ويتفنن الصانع الشعبي في اعيادها في أشكال
شتى وأنماط متعددة لكل منها اسم معين ، وقد
لاحظت في الفوانيس الكبيرة الحجم أن صانعيها
قد حرص على تسجيل اسمه عليها فمنها ما هو
مكتوب عليه (كمال أو طه) . ومن هذه الاشكال
ما اختفي واندر كفانوس (طار الجالة ويسمى
أيضا أبو نجمة - والشيخ علي - وعبد العزيز) ،
ومنها ما يتداول حاليا في السوق .

واصغر فوانيس رمضان حجما يسمى (بز)
وقد يكون له باب أو كعب ولا يتعدى طوله
العشرة سنتيمترات ، أما أكبرها فيسمى (كبير
بارلاد) وهو مربع عدل وفي أركانه الأربعة

قمته بضيئ نحو قاعدته . ويصنع هيكل الفانوس
جميعه من الصفيح لسهولة قصه وخفته ويزين
بنقوش دقيقة عند قاعدته وقمته ، ويملوه (علاقة)
مستديرة لجملة ، يليها (القبعة) وتتكون عادة من
شرائح رقيقة عديدة قصت لتصطف الى جوار
بعضها بدقة ومهارة واتقان ، وقد يتدلى من حواف
هذه القبعة كحلية عدة شرائط مستطيلة تسمى
(دلايات) . وقد يكون للفانوس باب يفتح ويقفل
لوضع الشمع في (الشماعة) بداخله ، وقد يكون
دون باب ويحل محله ما يسمى (عرق) وهي قاعدة
يسهل فصلها عن الفانوس تسمى (كعب) يملوها
الشماعة ثم ترشق في الفانوس عقب وضع
الشمع مرة أخرى . ويبدأ زجاج الفانوس من
مقرنص - شقة البطيخة (مربع أو مدور) -
شمسية - بدلاية . ومن الفوانيس ما يصنع
أعلى بشرائح مثلثة تسمى (مشطوبة) ، يليها
زجاج واجهاته وهو إما عدل أو مخروط أو بيض
الشكل ويسمى (لوح) وكله ملون بصبغات يتبادل



فانوس شكل دبابية لم طيارة صغيرة وأخرى كبيرة



فانوس مربع عمل بشكل دبابية وآخر بشكل مركبة

شمسية بدلاية ، ومن الفوانيس ما يصنع بشكل الترام والقطار والركب والمرحبة وهذه يعلق بها عدد من فوانيس البز الصغيرة لتدور حولها مشابهة لمراجيح الموالد والمواسم والاعياد .

وعلاوة على هذه الاشكال فهناك اشكال اخرى كان يقوم بها صناع من القاهرة ثم استقروا في بورسعيد والاسماعيلية فأصبحت تنسب الى هاتين المدينتين وترسل لتباع في اسواق انقاصرة وتخرج في شكلها عن الطابع التقليدى المعروف الى شكل فانوس الهواء وفى كون زجاجها الملون قطعة واحدة كروية أو بيضوية مستطيلة حسب تدرج أحجامها ، ويسمى أصغرهما (سهارى) ثم تتدرج في الكبر لتسمى على التوالى (فتيار نمره ٣ و ٤ و ٥ و ٧) .

وللأحداث تأثير كبير على الصانع الشعبي حتى في اخراج فانوس رمضان ، فقد انطبعت مشاعره بأحداث العدوان الأخير فأخرجت أنامله فوانيس بشكل (الديابة والطيارة) وفانوسا زده طولاً فازداد رشاقه وجمالا أسماء (الصاروخ) وآخر أسماء (علامة النصر) .

وأخيرا ، لا أجد ما اختتم به هذا المقال سوى أننا اذا تركنا ما قد اندثر من تراثنا الفني الشعبي وما فات ، وجب علينا أن نولى بالاهمية ما تزخر به بلادنا حاليا وما هو آت ، وأن يتحقق الحلم ونشيد في بلادنا متحفا كاملا شاملا يضم شتى نواحي تراثنا الفني الشعبي ، وأن نحرس على الاستثمار في الجمع والاقتناء لتكون هذه النماذج الأصيلة وتلك المقتنيات خير مادة فكرية وثقافية لجامعينا ، تحكى قصة ماضينا وتكون خير سجل لحاضرنا ومستقبلنا ، ولنستمد منها الأصالة في كل تطوير جديد وتصميم حديث .

ولهذا ، عدت الى شارع تحت الربيع واقتنيت مجموعة كاملة لشتى نماذج فوانيس شهر رمضان . وكما سبق وذكرت في مقالى السابق عن (قلة السبور) فقصت أكثر في نفسى نفس القرار بعد أن تجمعت لدى مجموعة من مختلف أشكال ابريق السبور وقلته وكلها من القمار وأخرى لفوانيس شهر رمضان ، أن أضيف الى حشرات المعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغورى حجرتين تحكيان ناسحيتم من نواحي عاداتنا وتقاليدنا تحت اسم (قلة السبور) و (فانوس رمضان) .

« دكتور عثمان خيرت »



فوانيس أخرى أصغر حجما ، و (مقرطس أو ميزيز كبير) وهو بشكل نجمة كبيرة متشعبة ذات اثني عشر ذراعا .

وتتعدد أسماء الاشكال الأخرى لفانوس رمضان ، فمنها : مربع عدل - مربع محرود - مسدس عدل - مسدس محرود - مربع بشرف (أى له شرفة منقوشة من الصفيح حول قمته) - أبو حشوة (وله حلية منقوشة من الصفيح أسفل شرفته) أبو لوز - أبو حجاب - أبو عرق - مقرنص - شقة البطيخة (مربع أو مدور -

كلام عن .. الحدوث والحكاية

بقلم : محمد زكي عبد اللطيف

الانسان حيوانا جوالا يعيش في جماعة قليلة العدد ، محصورة الافراد ، وعلى هذا الوضع الفطري الساذج عاشت الحدوثة في بيئة الأطفال الصغار ، وفي حدود ادراكهم ومستواهم ، وما زالت الى اليوم تجري على وضعها المألوف التوارث في الأداء والتعبير والفرس ، ثم تخرج عن النطاق التي نشأت فيه ، ولم تتطور ، كما أن الجمل لم يتطور الى سيطرة .

أما الحكاية فكانت طورا جديدا في حياة الانسان القصصية ، نشأت مع الانسان الناضج في حياة المدينة ذات الجماهير الغفيرة ، وذات المتاعب والمصالح المشتركة المتشابكة ، وبعد أن اكتمل الأداء اللغوي عند الانسان ، ونضجت فيه القدرة على السرد والنقد والملاحظة الشخصية ، وأصبح يملك قدرات كبيرة من الذكاء البارز يساعده على تزجية ما لديه من نقد أو ملاحظة في أسلوب قصص مدهش يقوم على المحاكاة .

ويبدو لي أن القدماء كانوا يدركون هذا الفرق بين موقع الحدوثة وموقع الحكاية ، ووضع كل

نشأت الحكاية الشعبية على امتداد الحدوثة مرحلة ثانية في حياة الانسان القصصية ، بعد أن نمت قدرته على السرد والتخيل والحكاية والتعبير ، وبعد أن كثرت مصالحه ومطالبه في مجتمع تعسدت أفراده وجماعاته ، وصارت له تقاليده وأوضاعه .

أقول : نشأت الحكاية على امتداد الحدوثة ولا أقول انها تطورت عنها ، أو تفرعت منها كما يخيل لبعض الباحثين ، وهناك فرق دقيق بين التعبيرين ، فنحن مثلا إذا أردنا الدقة في التعبير لا نقول ان استخدام الانسان للسيارة في الرحلة والتنقل تطور عن استخدامه للجمل ، لأن الجمل لم يتطور الى سيارة . وانما نقول ان السيارة التي اخترعها الانسان كانت مرحلة جديدة في حياة الرحلة والتنقل جاءت على امتداد مرحلة سابقة هي مرحلة استخدام الانسان للجمل ، وقد استخدم الانسان السيارة وبقي الجمل على حاله يؤدي للانسان ما كان يؤديه من قبل في الرحلة وحمل الأثقال .

وهكذا الحدوثة ، نشأت كما قلت من قبل مع الانسانية في طفولتها الاولى ، يوم كان



بإيراد المثل الوارد فيها اعتمادا على أن القصة الأولى مطبوعة مشهورة .

وعلى الجملة يمكن أن نقول أن الحكاية صورة اجتماعية أكمل وأشمل من الحكيم ، وإن موضوعها أوسع نطاقا ، وأرحب مجالا ، فهي أسلوب اجتماعي هدفه الإصلاح والتفويم والتوجيه والمواقفة في مجال الحياة العامة ، وعلى هذا نجد فيها النقد اللاذع والسخرية المرة ، والفكاهة الضاحكة اللاذعة ، كما نجد فيها إثارة العبرة الرادعة ، أو القدوة النافعة ، أو الاقتناع بحقيقة الواقع الاليم الذي تتحاشاه النفوس ، ومن الطبيعي أن تكون الحكاية بهذه الصور ، الاجتماعية مادة متطورة مع الزمن ، فهي دائما تلاحق المجتمع في تطوره ، وتتابعه في رقي اتساع نطاقه وتعدد أغراضه ، وتتنوع مصالحه ، لا تقتصر على ناحية من نواحي هذا المجتمع أو تقف عند جانب من جوانبه ، بل تشمل من جميع النواحي والجوانب ، في أسلوب العيشة ، وفي أسلوب التعامل والتواصل بين الأفراد والجماعات ، وفي

منهما في التاريخ القصصي للإنسان ، فهم حين اختاروا للحدوتة هذا الاسم يشيرون إلى أنها قصص بدائي نشأ مع قدرة الإنسان على الحديث والكلام ، ولكنهم وضعوا الحكاية في وضع أرقى وأنضج حين أطلقوا عليها هذا الاسم لأنها مأخوذة من المحاكاة ، أي محاكاة حال واقعة بحال متخيلة ، والقدرة على المحاكاة بهذه الصورة لا يمكن أن تكون إلا من رجل ذكي تضج عنده الفكر والاداء والخيال .

ونحن في الواقع إذا تأملنا الحكاية في صورتها التعبيرية نجدها لوفا من ألوان التمثيل الكلامي الذي يعتمد على فرد واحد هو الذي يبتدع الحكاية أو يرويها للسامع ، وأبناء الريف في مصر يفهمون هذا المعنى التمثيلي في مدلول الحكاية فيسمونها بالمثل ، ويقولون فلان يروي «مثلات» أي حكايات ، وتعريف المثل عند العرب ينطوي أيضا على هذا المعنى ، فالمثل عندهم كلام إله مورد ومضرب ، أي أنه كلام إله وارد في حالة ويضرب حالة مماثلة ، وليست الأمثال العربية إلا عناوين لقصص وحكايات اشتهرت بين الناس وسارت عندهم سير الأمثال ، فإذا ماواجه الإنسان في حياته حكاية مماثلة لواحدة منها ، اكتشف



وأن يكشف عن احساسه العميق بالاحداث التي احاطت به ، والواقع الذي عاش فيه .

والحكاية مثل الحدوة تتخذ أبطالها في كثير من الأحيان من الحيوانات والحشرات والطيور، ومن الجن والعفاريت والشمياطين . فتحركهم كما تريد ، وتستنطقهم بما تريد ، ولكن الحدوة تصمد الى هذا بقصد اثارة الدهشة أو التخويف أو التشويق عند الأطفال ، أما الحكاية فانها تتخذ من هذا وسيلة للرمز والتخفي وراء هذه

الدين والتدين ، وفي الحكم وأسلوب الحاكمين ومعاملتهم للمحكومين، حتى في النواحي الشخصية المستورة من حياة الناس ، أو الذين يؤثرون سترها . وبهذا التفاعل مع احداث المجتمع كانت الحدوة وعاء لكثير من احداث التاريخ ، وتصويرا دقيقا لوقائع هذا التاريخ على صدر الاحساس الشعبي العميق بهذه الوقائع ، ولهذا يجب على المؤرخ الدقيق أن يجعل الحكاية الشعبية من المصادر التي يعتمد عليها اذا أراد أن يقدم صورة حية لروح الشعب الذي يؤرخ حياته

وطأة حكم ظالم غاشم ، والحكايات التي ترد على لسان « جحا » تعبر عن الكبت الاجتماعي الذي تفرضه التقاليد والعادات الجماعية ، وكذلك الحكايات التي تقال عن « أبو نواس » هي تنقيس عن الكبت الجنسي الذي تفرضه الحدود والقيود الصارمة في الصلة بين الرجل والمرأة ، وعلى هذا تبقى هذه الشخصيات حية في المجتمع ، باقية على امتداد التاريخ ، وكلما امتد بها الزمن على هذا النحو كلما زادت شهرتها بزيادة المحصول الذي يروى عنها أو على لسانها من الحكايات والمفارقات

وهكذا نجد الحكاية تلتزم بالتغلي والتستر وراء بطل مستعار من الحيوان أو الجن ، أو من التاريخ ما دامت تجري بموضوعها فيما يمكن أن نسميه « بنطاق الخطر » ، أي عند توجيه النقد إلى وضع قائم ، أو عدو غاشم ، أو أمر مخفوف بالتوقى والتحرج ، أما إذا كان موضوع الحكاية خارج هذا النطاق ، مثل الحكايات التي تتناول بعض الشئون العامة أو بعض الطوائف التي لها طابع خاص في المجتمع ، فإن البطل في هذه الحالة يكون شخصية نموذجية للصفة التي تمتاز بها الطائفة ، مثل الفلاح العبيط والصميدى المغفل ، والبربري الساذج ، والفقي المتعمر ، والشيخ المتفرج ، والافندي المتحذلق إلى آخر تلك الصفات الشائعة الدائمة ، وهذا اللون من الحكايات يكون أقرب إلى المسارقات الساخرة ، والنوادر الضاحكة ، ولعل المجتمع المصري أغنى المجتمعات بهذه المفارقات ، نظرا لما يمتاز به من روح الفكاهة ، ونزعة السخرية وخفة الطرب والافتعال بكل ما هو مطرب .

ذلك هو وضع الحكاية في التاريخ القصصى للإنسان ، ولعل استطلعت في هذا النطاق الضيق أن أحمد معالم الحكاية ، وأن أوضح الفرق بينها وبين الحكوة ، فإن الكثيرين من الباحثين زالوا يخلطون بينهما ، على أن الفرق بينهما كبير كما رأيت ، واعتقد أن الأوان قد آن لأن تخرج الدراسات الشعبية عننا من نطاق التعميم إلى نطاق التحديد أما مدى صلة الحكاية بالصفة الشعبية ، والعلاقة بينهما في الاتجاه القصصى فاني اعتقد أن هذا يحتاج إلى مقال ثانٍ انشاء الله .

محمد فهمي عبد العلي

الشخص المستعارة ، فقد تكون الحكاية نقداً لحاكم سبط ، أو تحقيراً لعدو غاشم ، أو تشنيعاً على ظلم واقع ، أو تنديداً وسخرية بحالة من الفعلة والبلادة شائعة بين بعض الطوائف ، وهذا اللون من الحكايات يكثر ويروج في عهود الظلم والظلمين ، وفي فترات التاريخ القاسية التي تعاني فيها الشعوب والجماعات من الكبت والحجر على الحريات والأرزاق .

وكثيرا ما يكون بطل الحكاية ومجورها شخصية معبرة عن معنى إنساني الشائعة في المجتمع وتكون الشخصية في هذه الحالة شخصية حقيقية تاريخية تشتهر بين الناس بصفة من الصفات ، فيستغل الحكاء هذه الشهرة ويجعل من الشخصية التي تتمثل فيها مجورا ينسج حوله ما شاء من الحكايات والمفارقات التي تعبر عن روح المجتمع وحقيقة رغباته وميوله المكبوتة وفي الحكايات الشعبية عند جميع الشعوب شخصيات معروفة مشهورة من هذا القبيل ، وفي الحكايات المصرية عدد من هذه الشخصيات نالت شهرة واسعة على تعاقب الزمن حتى صار كل منها عنوانا على عدد ضخم من الحكايات التي تحمل طابع هذه الشخصية وتبرز المعنى الذي يتمثل فيها ، أو على الأصح الذي أراد الحكاء أن يبرزه بأسلوبه توصلا للفرض الذي يقصده ، فشخصية « قراقوش » جعلها الحكاؤون عنوانا لعدد كبير من الحكايات التي تدور حول الظلم والحكم الجائر المناقض الذي لا يستند إلى عدل أو عقل أو إدراك إنساني ، كما جعلوا من شخصية « جحا » عنوانا لعدد لا يحصى من الحكايات والمفارقات التي تبرز معنى الفعلة ، أو الحكمة ، أو العبرة في الأمور الشائعة بين الناس . وكذلك شخصية « أبو نواس » والشاعر الأباحي كانت عنوانا لمئات من الحكايات والنوادر المكشوفة التي يتحدث بها الناس في مجالسهم الخاصة ، وهي في الحقيقة تشير إلى معنى من المعاني الشائعة في المجتمع .

والواقع أن شخصية من هذه الشخصيات لا تكون مقصودة بذاتها في الحكاية ، إنما هي شخصية تمثيلية ترمز لمعنى يمكن أن يتمثل في أي شخصية أخرى من هذا الطراز ، فالحكايات التي تروى عن « قراقوش » هي في الحق تبصير عن الكبت السياسي في المجتمع الذي يعيش تحت

الأساطير

التي

تفسّر أصل النّار

ليس بين الدارسين المتخصصين في علوم
الانسان والاجتماع والفلس والمأثورات
الشعبية والأساطير من يجول اسم « السير
جيمس جوج فريزد » العالم الذي أسهم
بنصيب بارز في جمع تراث الانسان وتصنيفه
ودراسته . ويعد كتابه « الفصن الذهبي »
من الدعائم الكبيرة في العلوم الانسانية وبخاصة
علوم الانسان والمأثورات الشعبية والأساطير
ولهذا العالم الكبير مصنف عن « الأساطير
التي تفسر أصل النار » . ومجلة الفنسون
الشعبية يسعدها أن تقدم تلخيصا وفيما
لهذا الكتاب مع محاولة التعليق عليه .

كان الناس - ولا يزالون - يتساءلون كيف
عرف أسلافهم النار . ولقد ترددت على ألسنتهم
في كل مكان حكايات كثيرة تدور كلها حول أصل
النار . واستطاع الدارسون لهذه الحكايات أن
يستخلصوا أن البشرية مرت بثلاث مراحل :
الأولى وكان الناس فيها يجهلون النار . والثانية
وفيها توصلوا الى معرفة النار واستخدموها في
التدفئة وفي طهي الطعام وإن جهلوا وقتذاك
طريقة إشعالها . والثالثة وفيها عرفوا كيف
يشعلون النار بصفة منتظمة ، وسواء توصل

تقديم : جيمس جوج فريزد
تأليف وتعليق : أحمد آرام محمد

لأشعة الشمس ويتركون الجزء الذى يبقى نيئاً لتأكله النساء . ويزعج قبائل الجيبارو فى المنطقة الاستوائية بأمريكا الجنوبية أن أجدادهم كانوا يجهلون استعمال النار وأنهم كانوا يضغون اللحم تحت أياطهم لكي ينضج كماً كانوا يستخون الجذور الصالحة للأكل فى أفواههم ويعرضون البيض لأشعة الشمس الحامية قبل أكله . ويؤكد هنود « سيبا » فى نيومكسيكو أن أجدادهم فى البداية لم يعرفوا النار وأنهم كانوا يأكلون الأعشاب مثل الطياء وغيرها من الحيوانات . وبينما كان الناس فى الجنوب فى غير حاجة إلى ملابس كان الأهالى فى الشمال يرتجفون من البرد لانفتسارهم إلى ما يسمى أجسادهم ولجملهم بالنار . ويقول المتقدمون فى السن من هنود وليموش بولاية واشنطنجنون وكولومبيا البريطانية أن أجدادهم كانوا مضطرين إلى أكل طعامهم نيئاً وإلى قضاء لياليهم فى ظلام دامس . وثمة شعوب أخرى كثيرة تؤكد أن أجدادهم لم يعرفوا النار فى عهد من الهنود وأنهم ظلوا وقتاً طويلاً يأكلون الطعام نيئاً إلى أن فكروا فى تناوله ساخناً .

« عصر استخدام النار »

وإذا صدقنا الروايات التى ترددها بعض الشعوب فإن عصر الجهل بالنار أعقبه عصر عرف فيه الناس النار واستخدموها فى حياتهم اليومية على الرغم من أنهم ظلوا يجهلون طريقة إشعالها . ويرى بعض الأهالى فى كوينزلاند أن قبيلة من السود حصلت لأول مرة على النار ببعض الصدفة وذلك عندما اشتعلت بعض الأعشاب الجافة بعد أن انقضت عليها صاعقة وعهدوا بهذا المنصر الثمين إلى امرأة عجوز وطلبوا منها ألا تترك النار تنطفئ أبداً . وحُرست المرأة على أن تظل هذه النار مشتعلة بضغ سنوات ولكنها اضطرت إلى تركها تنطفئ فى ليلة سقطت فيها الأمطار بغزارة لا مثيل لها . وانطلقت المرأة تسير فى الصحراء على غير هدئ التماساً للنار ولكن جهودها بارت بالفشل ولما نفذ صبرها حطمت غصن شجرة وظلت تضرب أحدها بالآخر فى غمرة غيظها ولدهشتها انطلقت منها شرارة أشعلت فيها النار . ويزعج أهالى « مانجايا » فى المحيط الهادئ أن أجدادهم حصلوا على النار بنفس الوسيلة واشتعل حريق كبير بفعل الصاعقة

الباحثون إلى هذه النتيجة بالبراهين العقلية أو بتحليل الروايات التى نقلت شفها فمن المحتمل أن تكون صحيحة . ومن الثابت أن أجدادنا ظلوا وقتاً طويلاً يجهلون استخدام النار ولا يعرفون كيف يشعلونها . ومن ثم نستطيع أن نقول أن الأساطير التى تدور حول أصل النار ، على الرغم مما فيها من مغالاة أو اغراق فى الخيال تنطوى على شيء من الحقيقة ، وهى بهذه المثابة تستحق الدراسة باعمان كما تدرس الوثائق التاريخية .

« عصر بلا نار »

يعتقد كثير من الناس أن أجدادهم لم يعرفوا النار فى البداية وأنهم كانوا يقاسون من شدة البرد ويأكلون طعامهم نيئاً . ويقول الأهالى فى فكتوريا أن أسلافهم لم يعرفوا النار وأنهم كانوا فى حالة يرثى لها بسبب حرمانهم من النار . ويؤكد رجال قبيلة الماسينجارا فى غينيا الجديدة أن أجدادهم فى مبدأ الأمر لم يستخدموا النار وأن طعامهم كان مقصوراً على الموز الناضج والأسماك المجففة فى الشمس وكثيراً ما عانت نفوسهم هذا الطعام القث . ويقول أهالى باب إحدى جزر كنارولينا أن أجدادهم كانوا ينضجون طعامهم بتمريضه فرائة الشمس فوق الرمال الملتهبة وكثيراً ما تعرضوا بعد تناول الطعام لمص معوى حاد .



ويرتد على السنة الناس فى قبائل الكاشان أن أسلافهم كانوا يتناولون طعامهم نيئاً وأنهم كانوا يرتجفون من البرد بسبب جهلهم بالنار . ويقول أهالى بوريا فى سيبيريا أن الناس لم يعرفوا النار فيما مضى وأنهم لهذا كانوا لا يستطيعون أن يعدوا لأنفسهم وجبات مستساغة ، وكانوا يعيشون فى خوف من الموت جوعاً وبردا . ويزعج أفراد من قبيلة الواشاجا فى شرق إفريقيا أنهم كانوا فى الأزمنة القديمة يجهلون النار وأن أسلافهم كانوا يتناولون طعامهم نيئاً ويأكلون الموز كالقرد . وعرفت قبائل الفيلوك على النيل الأبيض عهداً كانوا لا يعرفون فيه النار واعتادوا أن يسبخوا الأظعمة فى الشمس ويأكل الرجال الجزء الأعلى الذى يتم نضجه بعد أن يتعرض

فاستخدموها في طهي طعامهم ولكن عندما انطفت
النار لم يعرفوا كيف يشعلونها من جديد *

ويروى أهالي « توراديا » أن الخالق جل وعلا
وهب النار لأول رجل وحرص الناس في هذه
الازمنة السحيقة على ألا تنطفئ النار أبدا وعند
ما انطفت نتيجة إهمالهم حاروا كيف يشعلونها
من جديد ولم يعرفوا كيف يطهون أرزهم ، وتتردد
على السنة أفراد من قبيلة اليوشونجو في وادي
نهر الكونغو رواية تذهب إلى أن أجدادهم حصلوا
على النار عندما شب حريق في بعض الأعواد
الجافة بعد أن سقطت عليها صاعقة ولكنهم لم
يعرفوا كيف يشعلون النار بأنفسهم ، وتتردد
هذه الرواية أيضا بين قبائل الباكونجو في وادي
الكونغو الأدنى .

وعندما حصل الناس على النار من الصاعقة
أخلوا ينظرون إليها باعتبارها من المقدسات
وعدها بعض القبائل في شوتا تاجبور بجسور
الهند « رسولاً من السماء » ، ومنذ سنوات قليلة
كانت هناك في قرية هاريل شجرة نشر عليها
بعض القش فانقضت عليه صاعقة أشعلت فيه
النار فتجمع حولها أهالي القرية وقالوا إن الله
أرسل إليهم « نار هذه الصاعقة » ولهذا يجب أن
تطفأ كل نار أخرى في القرية وإن يأخذ كل واحد
منهم قبساً من « هذه النار التي أرسلتها
السماء » ، ويحتفل بها في منزله ويستخدمها في
جميع الأغراض .

ومع ذلك فإن شعوبا كثيرة عرفت النار قبل
التوصل إلى صنع أعواد الثقاب ، وكان الناس
يستخدمون لاشعالها قطعتين من الخشب قابلتين
للاشتعال بسهولة ، وكان الرجل البدائي يضع
قطعة خشب على الأرض ويثبتها بقدميه ثم ينقر
فيها دائرة صغيرة ويثبت فيها قطعة أخرى من
الخشب في وضع عمودي ويديرها إلى أن تنطلق
منها شرارة تشعل النشارة المتصاعدة من احتكاك
قطعتي الخشب وبالتالي يشعل بعض أوراق الشجر
الجافة أو بعض الحرق .

وعرف الناس مصدرا طبيعيا للنار عندما
لاحظوا أن احتكاك الأغصان أحدها بالآخر يفعل
الرياح يحدث شررا يمكن أن يشعلوا به النار



في الأعواد الخالفة • ويقول أهالي جزيرة نوكونيتو أن أجدادهم اكتشفوا النار عندما رأوا الدخان يتصاعد من غصن كان يحترق أحدهما بالآخر بفعل الريح • ويزعم رجال قبيلة كيساو دوزونس في شمال بورنيو أن قصبين من القصب اشتعلت فيهما النار بسبب احتكاك أحدهما بالآخر عند هبوب الريح وأن كليهما تصادف مروره أمامهما - أمسك بقطعة مشتعلة منها وحملها إلى بيت سيده فقام في الحال بإشعال نار شوى عليها بعض سنازل الفرة وسلق عليها بعض حبات من البطاطس كان قد بللها من قبل • وهكذا تعلم أفراد هذه القبيلة كيف يشعلون النار ويطهون عليها طعامهم •

جيري لومريس أن الإنسان ربما يكون قد حصل لأول مرة على النار من حريق شب على السر سقوط صاعقة وأن من المحتمل أنه تعلم كيف يشعل نارا بملاحظة ما كان يحدث للأغصان عند احتكاك أحدها بالآخر بفعل الرياح •

وتعتقد بعض القبائل في فكتوريا أن الإنسان قذف نحو السماء برمح ربطه بحبل واستطاع بهذه الوسيلة أن يحصل من الشمس على قوس من النار عاد به إلى الأرض • وتذهب إحدى الروايات إلى أن القدماء من أهالي كوينزلاند حصلوا على النار من الشمس بطرق مختلفة ويقال أنهم ذهبوا إلى الغرب وهناك حيث يختفى قرص الشمس وراء الأفق اقتطعوا منه قطعة وعادوا إلى مخيمهم بهيئة القطعة الملتهبة • ويزعم أهالي جزيرة جيلبرت أن أحد أسلافهم جذب النار بفمه من قوس قزح، كما يردد هنود طوميسون في كولومبيا البريطانية أن أجدادهم كانوا يقيسون من شدة البرد فيمتدوا ببعض الرسل إلى السماء للحصول على النار وعندما طالت غيبة هؤلاء بشوا ورزاهم برسل آخرين يتعجلون عودتهم • وطالت رحلة هؤلاء الرسل وعادوا أخيرا بجذوة نار بين صدفتين وتذهب الأسطورة إلى أن بروميثيوس حصل على النار بأن أوقد شمعلا من عجلة الشمس الملتهبة ويردد هنود تولوفا في كاليفورنيا أن الطوفان أطفأ كل النيران على الأرض وأن أجدادهم حصلوا على نار جديدة من القفر إذ صعدوا إليه في بالون كانوا قد ربطوه إلى الأرض بحبل طويل •



وتذهب أساطير أخرى إلى أن الناس إنما حصلوا على النار من نجوم أخرى غير الشمس والقمر ويعتقد أهالي تسمانيا أن الناس حصلوا على النار لأول مرة من كوكبي « تير التسوامين » و « ذراع الأسد المسوقة » • وتنسب قبيلة بورنارونج في فكتوريا إلى أحد سكان السماء فضل تقديم النار إلى أهل الأرض وأنه لهذا السبب كوفي بأن تحول إلى الكوكب المعروف باسم المريخ • وتعتقد قبيلة وورونجيري في فكتوريا أن النساء اللاتي حصلن لأول مرة على النار رufen إلى السماء وتحولن إلى مجموعة الكواكب المعروفة باسم الثريا • وتزعم قبيلة بورونج في فكتوريا أن غرابا صغيرا جاء بالنار إلى الوطنين، وتقرن هذه القبيلة بين ذلك الغراب وبين نجم « سهيل » • وتحذروا من الأسطورة إلى دراسة الأساطير الأخرى التي تذهب إلى أن الإنسان الأول حصل على النار من طيساني أو حيوان • ويعتقد كثير من الشعوب البدائية أن النار كانت ملكا للحيوانات قبل أن يكتشفها الإنسان • وتذهب شعوب بدائية أخرى إلى أن النار كانت ملكا لفصيلة معينة من الحيوانات ويزعم بعضها أنها كانت ملكا لحيوان بالذات دون غيره من الحيوانات • ويقول الأهالي في فكتوريا أن النار كانت فيما مضى وقفا على الغراب التي كانت تمشي في جبال جرابيان وأن هذه الغراب كانت لا تسمح لأي حيوان آخر بمعرفة طريقة إشعالها • ويذهب السكان الأصليون في استراليا إلى أن حيوان البندوقوط كان يملك مشعلًا وأنه كان يحتفظ معه بهذا المشعل أينما ذهب ولا يهد به إلى أحد قط • وتعتقد بعض القبائل في ويلز الجديدة بالجانب أن جرد ماء واحد من سحكات القدر كانا يحتكران النار في ميسدا الأمر وأنهما كانا يحتفظان بها في بقعة مكشوفة بين أشغال القصب في مروي • وتزعم قبيلة كايبي في كوينزلاند أن أفعى كانت تحتفظ بالنار داخل جوفها • وتتردد على السنة قبائل اليونانيك في جنوب استراليا رواية تذهب إلى أن النار كانت في الأصل في عرف الديك الأحمر، وأن هذا الطائر السعيد كان يحتكر استخدام النار ولا يسمح لغيره من الطيور بالافساده منها مما أثار حقد بعضها عليه • أما قبيلة الاروتسا في وسط استراليا فتعتقد أن وحشا هائلا في عصر ما قبل التاريخ كان يحمل النار في جوفه وطارده صياد إلى أن صرعه وحصل في مضيق طوريس بالندتمساحا أهالي جزيرة بادو في مضيق طوريس بالندتمساحا كان يعيش في الطرف الأقصى من هذه الجزيرة

وأنه كان يتمتع بالنسار في الوقت الذي كان
هناك رجل يعيش في الطرف الآخر من الجزيرة
محروما منها .

وتزعم قبيلة التايبت في أمريكا الجنوبية بأن
الأسلاف كانوا يجهلون النار وأن نسرا أسود
كان يحتفظ بالنسار بعد أن حصل عليها من
صاعقة . ويعتقد هنود ماتاكو أن التماسيح كان
يحتفظ بالنار. وأنه عرفها قبل أن يكتشفها
الإنسان . أما الهنود في الشمال الشرقي من
البرازيل فيقولون أن النار كانت فيما مضى وقفا
على ملك النسور وأن أجدادهم كانوا يجفون
اللحم في الشمس قبل تناوله . ويسود
الاعتقاد بين هنود الأريكونا في البرازيل أن النار
كانت بعد الطوفان ملكا لعصفور أخضر . أما
هنود الكورا في المكسيك فيعتقدون أن ذكر
السحلية كان يحتفظ بالنسار وأنه اختلف مع
زوجته وحماة فصعد إلى برج في السماء وحبل
معه النار وهكذا خلت الأرض منها . ويذهب هنود
الآباش جيكاريل في نيومكسيكو إلى أن ديدان
الجحاش كانت تحتكر النار ، أما هنود نوتكا في
جزيرة فانكوفر فيؤكدون أن الذئب هي التي
كانت تحتكر النار . وإذا كانت الأساطير السابقة
تذهب إلى أن حيوانا مميذا أو طائرا بالذات هو
الذي كان يحتكر النار فإن بعض الأساطير تقول
أن الناس يدينون إلى حيوان معين أو طائر معين
في معرفة النار واستخدامها . فمثلا يعتقد بعض
الأماي في فكتوريا أن عصفورا صغيرا له ذيل
أحمر كان أول من عرف الناس بالنسار ويزعم
البعض أنه حصل عليها من السماء ويقول البعض
الأخر أنه سرقها من الغربان التي كانت تحتفظ
بها والدليل على هذا فيما يزعمون أن هناك بقعة
حمراء على ظهر هذا العصفور يقال إنها من أثر
حرق النار . وتذهب الأساطير في استراليا إلى أن
الفضل في اكتشاف النار إنما يرجع إلى العصفور
وتؤكد قبيلة بورونج في فكتوريا أن الفضل يرجع
إلى غراب صغير . وتشب بعض الأساطير الفضل
في الحصول على النار إلى الكلب وإكالا السمك
والحمامة والطير النصار والقرود . ومن الروايات
الطريفة التي تتردد في سيمانيج أن القرد اختطف
النار من كائن خارق كان يعيش في السماء فما
كان من هذا إلا أن أطلق صوتا كالرعد . وأشعل
القرود بهذه النار أعشاب السافانا وهكذا حصل



الانسان على النار . وتذهب هذه الاسطورة الى ان قبائل الاقزام ولت قرارا من تلك النار ولكنها امسكت بشعور رؤوسهم وهذا هو السبب في ان شعورهم مبعده . وتروى اساطير اخرى ان الفضل في حصول الناس على النار يرجع الى عصفور الجنة الذي سرق النار من تينجى اله السماء فيما كان من هذا الا ان جذب العصفور من ذيله ولهذا السبب فراه مشقوقا . وتتردد في سيلان حكاية تذهب الى ان العصفور اكل الذباب حصل على النار من السماء وحملها الى الناس على الارض . وتروى قبائل الشيلوك على النيل الابيض انهم احاطوا فيما مضى ذيل كلب بالقش ويعتسوا به الى بلاد « الروح العظيمة » وعاد الكلب بذيل ملتهب ومد ذاك عرف الشيلوك النار .



وتذهب اساطير عديدة الى ان الفضائل في الحصول على النار لا يعود الى طائر معين او الى حيوان بالذات وانما هو ثمرة جهود أكثر من طائر او حيوان وان كلا منها كان يسلم النار الى زميله كلما أحس بالثعب أثناء الرحلة الطويلة التي قطعوها قبل أن يصلوا الى الأرض . ومن هذه الاساطير ما يورده بعض الاحوال الاصليين في استراليا من أن صقرا وحشياً اشتركا معا في سرقة النار من حيوان البندقوت وما يرويه سكان الجزر في مضيق توريس من أن الثعبان والضفدعة وأنواعا مختلفة من السمك حاولت سرقة النار وإنشرا نجحت السمكية ذات الرقبة الطويلة في الحصول عليها وسبحت بها الى الجزيرة وهي تحملها في فمها . وفي كيووا بفيتنيا الجديدة تتردد حكاية تذهب الى ان السمك والكلب فشلا في الحصول على النار فحزبت الطيور حظها ونجم عصفور الجنة في الحصول عليها . وتذهب اساطير اخرى الى ان الثعبان وحيوان البندقوت والكنفاريو والعصفور فشلت في الحصول على النار بينما نجح الكلب . وتزعم قبيلة تبسور في فورموزا ان التيس قام بمحاولة جريئة للحصول على النار وكاد يفرق في هذه المحاولة ولكنه نجح اخيرا في العودة بها الى الشاطئ . ويقول بعض الهائي تايلاند ان اجدادهم ارسلوا البومة والثعبان للاتماس قيس من النار عقب الطوفان ولكنهم ضلوا طريقها وعندئذ طارت ذبابة الماشية حتى بلغت عنان السماء وعادت بالنار وعرفت طريقة اشعالها بعد ان شهدت خلصة اله السماء يشعلهم بيده .



وتذهب اسطورة الى ان امرأة ارسلت النسر

وتذهب اساطير اخرى الى ان ضفدعا اختبأ في حفرة عقب الطوفان وحمل معه بضعة جلودات من النار واخذ يتفح فيها طوال فترة الطوفان هنود شوروتي على النار من نسر اسود كان يحتفظ بها في عشه فوق مستوى المياه عقب الطوفان ويؤكد هنود التابيت ان النسر الاسود عندما حصل على النار في الوقت الذي حرموا فيه منها اشفقت عليهم ضفدعة وسرقت منه جلدة من النار وعادت بها الى هذه القبيلة وهي تحملها في فمها . ويزعم هنود ما تاكو ان ارنبا روميا سرق جذوة من النار من تمساح كان يحتفظ بها وان هذا الاربب الرومي استخدم النار قبيل ان يعرفها الانسان . وبينما كان هذا الاربب ينضج طعامه على النار شب حريق في الاعشاب وهكذا حصل هؤلاء الهنود على النار . وتردد اساطير اخرى ان الناس عرفوا النار من سمكة وقوقة وعصفور اكل للذباب ومن حيوان القيوط الذي سرقه من العنكبوت . وتذهب الاسطورة الى ان حيوان القيوط وجد الحراس والمتكسوت نائمين وقيل ان يستيقظوا من النوم كان قد ابتعد بالنار . وتروى بعض الاساطير ان الناس حصلوا على النار من ارنب ومن عصفور رمادي اللون ولهذا تقدر بعض القبائل هذا العصفور وتحرم صيده ويرسم افرادها خطين اسودين صغيرين على كل جانب من العينين محاكاة للخطوط التي يمتص بها هذا العصفور . ويزعم هنود نوكتا في جزيرة فانكوفر ان اجدادهم عرفوا النار لأول مرة من الفضل او الذباب وتروى بمسح الاساطير ان الغزال سرق النار وعاد بها للناس ولكن النار احرقت ذيله وتركته به بقعة سوداء . وثمة

البحرى وطانر الزردود للبحث عن النار فطارا
حتى وصلا الى السماء ولكن النسر سرق النار وفي
طريق العودة الى الأرض سلم النسر النار الى طائر
الزردود فحملها فوق عنقه فأحرقته النار . وتتردد
فى بال - ابلأ فى شمال روديسيا حكاية تقول
ان الصقر والنسر والغراب ولدبورا قروا الذهب
الى اله السماء وطادوا ولكن بعد بضعة ايام
تساقطت عظام الصقر والنسر والغراب وتابع
الدبور رحلته حتى وصل الى السماء وقابل الاله
فأعطاه النار .

ويقول هنود كورا بالمكسيك ان لنار كانت
ليما مضى فى حوزة « الاغوانة » وهى سحلية
امريكية كبيرة الحجم . وانها اختلفت مع امها
وحمايتها فصعدت الى السماء وحملت معها النار
كلها حتى تحرم سكان الأرض من هذا المنصر
الضرورى للحياة . ولما سلك الأرض الى الحيوانات
من هذا المنصر الضرورى للحياة . ولما سلك
الأرض الى الحيوانات والطيور تكي يحصلوا على
النار من السماء وضحي الغراب الشجاع بحياته
عندما قام بمحاولة للحصول عليها . وقسبل
الطائر الطنان كما أخفق باقي الطيور فى الحصول
على النار وأخيرا نجح حيوان الوبسوم فى ان
يتسلل الى السماء وسرق النار من عيون غلبه
النعاس ويزعم اقوام من قبيلة نافاهو فى
نيومكسيكو ان حيوان القبوط استطاع ان يسرق
بضع جذوات مشتعلة وانطلق بها تتبعه باقى
الحيوانات وعندما تعب سلكها الى الحفاش الذى
سلكها بدوره بعد ان خارت قواه الى السنجاب
واستطاع هذا بفضل قوة احتماله ان يصل بهذه
الجذوات المشتعلة . سليمة الى قبيلة نافاهو . .
وهذه الأسطورة شائعة بين هنود أمريكا الشمالية
وهنود كاليفورنيا وكه لومبيا البريطانية كما انها
تجد لها صدى فى الحكايات الفرنسية التى تذهب
الى ان ملك الطيور سرق النار من السماء وعهد
بعدا الحمل الثمن الى طائر أبى الحن الذى سلم
النار بدوره الى القنبرة فعادت بها الى الأرض .



ويرى هنود شيروكي أسطورة أخرى تذهب الى
ان النار كانت مودعة فى تجويف شجرة جميز

السنة أهالي مجموعة جزر بولينيزيا في المحيط الهادئ والتي تذهب إلى أن بطلا عظيما انطلق في زمن موغل في القدم إلى العالم السفلي وهناك لتقي باله النار . وتقول بعض الأساطير أن هذا الإله هو أيضا إله الزلازل . ولعل ما تذهب إليه الأسطورة من أن هذا الإله تسف لإتوان فتاتر الرماد يفسر فوران البراكين ولعله يفسر أيضا لماذا توجد :نشط. البراكين في جزر هاواي .

وثمة أسطورة تردّد على السنة هنود باين في كولومبيا البريطانية وتحدث عن عمود من الدخان يتصاعد من جبل وتقيه السنة من اللهب . وهذه الأسطورة تذكرنا بالدخان واللهب اللذين يتصاعدان من أحد البراكين في الشمال الغربي من أمريكا .

ويعتقد الإلهي في جزر جيلبرت أن النار تخرج من أعماق البحر ولعل هذا الاعتقاد قد نشأ من مشاهدة ذلك المنظر الرائع الذي تبين فيه مياه البحر وهي تتلألأ بأضواء براقية يتخللها نور فسفوري . وربما تكون الأسطورة التي تردّد في فوتكا قد استوحيت هذا المنظر وهي تذهب إلى أن القرباب جاء بالنار إلى الأرض من أعماق البحر بعد أن تعرض لهجوم وحشي من الأسماك المفترسة .

« عصر إشعال النار »

تروي الأساطير كيف توصل الإنسان إلى معرفة الطريقة التي يشعل بها النار بعد مرور قرون عديدة من اكتشافه النار واستخدامها في التدفئة وطهي الطعام . ولعله توصل أولا إلى معرفة بعض الطرق البدائية لإشعال النار ثم اكتشف بعد ذلك الطرق الأخرى التي استحدثتها المدنية . ومن الوسائل البدائية للتعامل لإشعال النار حك الخشب وقدم الزناد إلا أن طرق إشعال النار بحك الخشب هي التي كانت أكثر استعمالا .

ويمكن إشعال النار بحك الخشب بطرق مختلفة أشهرها ثلاثة : العود المشتعل والنشمار الناري والحريث الناري .

وأبسط طريقة لإشعال النار بالعود تتم بإحضار عصوين أحدهما مدببة الطرف وتوضع رأسيا بحيث يستند طرفها المذبذب على العصا الأخرى التي

ضخمة بإحدى الجزر . وتدوّلت الحيوانات للحصول عليها إذ كانت في حاجة إليها مثلهم في هذا مثل الناس . وطار الغراب إلى أن وصل إلى هذه الشجرة فأحرقت الحرارة ريشه حتى أسود لونه وحاولت البومة الحصول على النار ولكنها عندما تطلعت إلى تجويف الشجرة أصيبت بالعمى أو كادت إذ هب منه هواء ساخن ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت عينها حمراوين . وانطلق بعدها الطيور ولكنها أخفقت بدورها وذهب بعدها الشعبان الأسود ودخل إلى التجويف فكاد يختنق من الدخان وأسود جلده . وأخيرا هرع عنكبوت الماء إلى الجزيرة وجاد بالنار في تسييج صنعه من خيوطه .

ويقول هنود تشيشيام في كاليفورنيا أن الحفاش اتفق مع السحلية على سرقة النار واستطاعت السحلية أن تفوز بالنار ولكنها عند عودتها أحرقت الأعشاب واضطرت إلى الفرار للنجاة بجلبها . أما الحفاش الذي حرضها على السرقة فقد نال عقابا صارما إذ أصيب بالعمى تقريبا وخفت السحلية لتجده وتوضعت على عينيه لصفة من الزفت ولكنها لم تخفف من الألم الذي شعر به في عينيه وأصبح على بصره غشاشة منذ ذلك الوقت . ويقول هنود ماينو في كاليفورنيا إن الفار والطبي والكلب وحيوان القيوط قررت سرقة النار من الرعد الذي كان يحتفظ بها في مكان ما بالغرب وتمت السرقة وأخفى الكلب النار في أذنه وحملها الطبي في عرقوبه ولا تزال ساقه تحمل علامة حمراء في الوضع الذي أحرقت فيه النار .

والدروس لهذه الأساطير يجد أنها كلها تفسر الأسباب التي من أجلها أغلقت بعض أعضاء الحيوانات لونا خاصا ولم تجد الشعوب البدائية تفسيراً لهذه الظاهرة إلا برواية أسطورة تدور حول اكتشاف النار ولم تجد غرابة في أن تمسز الفلفل في اكتشاف النار إلى الحيوانات قبل أن يعرفها الإنسان .

ونستطيع بطبيعة الحال أن نفترض أن الإنسان حصل على النار من البراكين قبل أن يتعلم كيف يشعلها بنفسه ولكننا لا نجد مدعى لهذا الافتراض في الأساطير اللهم إلا في الأساطير التي تردّد على

تقوم امرأة الكاهن بإدارة العصا المدببة الطرف بجذب الجبل الى أن تنطلق شرارة تشعل الصوفان ويحرم على الزوجين الاختلاط الى أن يقوما بهذا الواجب المقدس .

أما طريقة إشعال النار بالمنتشار فهي شائعة بين الشعوب البدائية وتتم بوسيلتين: الأولى يكون فيها المنتشار صلبا والثانية وفيها يكون ليناً . في الأولى تحرك قطعة من الخشب أو القاب بسرعة أماما وخلفا كما يحرك المنتشار على قطعة من الخشب يراد شقها فيتولد من الاحتكاك شرر يشعل النار . وقد استخدمت هذه الطريقة لإشعال النار الشعوب البدائية في الملايو وجزر الفيليبين وجزر نيكوبار وبورما والهند وسكان بعض المناطق في أوروبا . ولا تزال قبائل الشراك والكوروا والبويا تستخدم هذه الطريقة لإشعال النار .

وفي الثانية تحرك قشرة عود من قصب السكر أو من سباق عليق أو أية مادة أخرى مناسبة فوق قطعة من القاب أماما وخلفا كما يحدث عند نشر قطعة من الخشب فتتولد من الاحتكاك حرارة تكفي لإشعال المنتشرة المتطايرة واضرام النار فيها . وقد استخدمت هذه الطريقة الإلهي في أسام وأنام وفي ملقا وبورنيو وغينيا الجديدة كما استخدمت في أوروبا وبخاصة في السويد وألمانيا وروسيا .

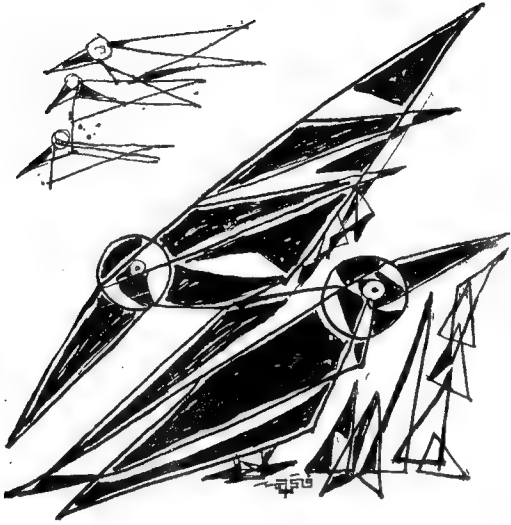
وقد ورد ذكر طريقة إشعال النار بالمنتشار في الأساطير التي تفسر أصل النار ففي كيبواي تتردد جكاية تقول إن روحا علمت في الحلم رجلا كيف يشعل النار بنشر قطعة من الخشب بوساطة قوس وتره وتروي أسطورة أخرى كيف اكتشف الإنسان بطريق الصدفة طريقة إشعال النار بنشر قطعتين من الخشب بوساطة قصبة من القاب الهندى ويردد أفراد من قبيلة تواديا أن اله السماء أشعل نارا بحك قصبتين من القاب أحدهما بالأخرى وهي أسطورة يرددوها الإلهي في تايلاند وسيام . وهناك أسطورة شمساعة عند قبائل الكاشان تذهب الى أن روحا علمت الناس طريقة إشعال النار بأن ألهمت رجلا وامرأة بحك قصبتين من القاب الهندى مما . وتقول قبيلة كياودوزونس في شمال بورنيو أن أول نار اندلعت من تلقاء

ثبتت على الأرض وتحرك العصا الراسية بسرعة بين الكفين الى أن يحدث الطرف المدبب ثقبا في العصا الأخرى وباستمرار الاحتكاك يتولد الشرر الذى يشعل النار في الصوفان . ويمكن إدارة العصا المدببة الطرف بجبل أو سير من الجلد يسحب من الطرفين لزيادة سرعة الدوران . وقد استخدمت هذه الطريقة الشعوب البدائية في تاسمانيا وأستراليا وغينيا الجديدة وفي إفريقيا وأمريكا وآسيا كما استخدمتها بعض الشعوب المتحضرة في الأزمنة القديمة واستخدمها الناس في العصور الحديثة في مصر والهند واليابان وأوروبا .

وقد نتساءل: كيف اكتشف الناس هذه الوسيلة لإشعال النار ؟ ولعلنا نجد جوابا لهذا السؤال في الأساطير التي تفسر أصل النار ومنها ما تردده قبيلة الباسونجو - مينو في وادي نهر الكونغو من أن الناس كانوا يصنعون شبكا للصيد يشتونها على جانبي نخلة وحدث أن أقام رجل شبكة من هذا النوع وأراد أن يقبج جانبي النخلة واستخدم لتحقيق هذا الغرض عصا مدببة وبينما كان يقوم بعملية الثقب انطلقت شرارة واندلعت النار في العصا وهكذا اكتشف هذه الطريقة لإشعال النار .

وتذهب بعض الأساطير الى أن النار اشتعلت من الأصبع السادس في اليد اليمنى لامرأة أو من بين الإصبع والإبهام في اليد اليمنى لامرأة أو من بين السبابة والإبهام في اليد اليسرى لامرأة أو من بين السبابة والإبهام في اليد اليمنى لامرأة أو من بين الإبهام والسبابة في اليد اليمنى لرجل أو من طرف السبابة في يد ولد صغير أو من أطراف يدي وقدمي اله النار أو من أصابع اله النار .

ويرى كثير من الشعوب البدائية أن العصا الراسية ترمز الى الرجل وأن العصا الأخرى ترمز الى المرأة وهذا يفسر ما يقوم به كاهن براهما من طقوس عندما يشعل النار المقدسة هو وامراته بالطريقة السابقة . والواقع أن عملية إشعال النار ترمز الى الوصال . وفي الليلة السابقة لإشعال النار المقدسة تسلم العصا المدببة الطرف للكاهن وتطوى العصا الأخرى الى امرأته وفي الصباح يشعل الكاهن وزوجته النار المقدسة ويسبك الرجل العصا المدببة الطرف بقوة حتى لا يتزحزح الطرف المدبب عن الثقب المحفور في العصا الأخرى بينما



وقد استنتج الإنسان البدائي عندما حصل على النار بحك قطعة من الخشب بأخرى أن النار مودعة في الأشجار بالغابات • وتتردد أساطير كثيرة تفسر كيف أودعت النار في الأشجار • وتذهب أسطورة إلى أن صاعقة انقضت يوماً على شجرة وأودعت فيها النار • وتؤكد أساطير أخرى أن النار إنما أودعت في أنواع معينة من الأشجار منها الغاب الهندي وشجرة جوز الهند وشجرة القطن وشجرة الأرز • الخ •

واستخدمت بعض الشعوب البدائية طريقة أخرى للحصول على النار تعتمد على ضرب حجر بأخر أو ضرب قطعة من حجر الصوان بقطعة من

نفسها عند احتكاك قصبتين من الغاب احدهما بالأخرى بفعل الريح •

وثمة طريقة ثالثة لاشعال النار عرفتھا الشعوب البدائية منذ عهد بعيد وهي طريقة المحراث الناري ويتم بحك طرف عصا في مجرى مشقوق في عصا أخرى إلى أن تنطلق شرارة تشعل النار • وهذه الطريقة شائعة بين أهالي جزر المحيط الهادى وبصفة خاصة بين أهالي مجموعة جزر بولينيزيا وبين الأهالي في غينيا الجديدة وبورنيو وإن لم تعرف في بعض مناطق أفريقيا وأمريكا •

وقد ورد ذكر هذه الطريقة في الأساطير ضمنها عندما رددت عبارتا « اشعال النار بحك الخشب » و « اشعال النار بحك عصا بأخرى » •

مع الرعد ، في كثير من الأشياء مثل الخشب ولجديد والإحجار الصلب ولهذا تزعم هذه القبائل أنه يمكن الحصول على النار بحك عصا بأخرى أو بضرب حجر الصوان بقطعة من الصلب . ومن الأساطير التي يوردها هنود تلينجيت في الاسكا أنه لم تكن هناك نار على الأرض في بداية الخليقة الا فوق جزيرة نائية في البحر فانطلق الغراب وسرق شعلة حملها في فمه وعاد بها الى الأرض ولكن النار حُرقت منقاره فما كان منه الا أنلقى بالنار على الأرض عندما وصل الى الشاطئ . فتناثر الشرر على الأحجار والخشب ولهذا يمكن الحصول على النار من الخشب بحك عصا بأخرى ومن الأحجار بضربها بقطعة من الصلب .

الحديد الا أن هذه الطريقة لم تكن شائعة الاستعمال مثل الطرق الثلاث التي ذكرناها . وأما ودير بالذكر أن الإحجار التي استخدمت في إشعال النار هي « البيريت » أو « حجير النار » وحجر الصوان . وقد استخدم هذه الطريقة لإشعال النار الاسكيمو وبعض القبائل الهندية في كندا كما استخدمها أهالي تيرافويو (أرض النار) .

وهناك أساطير عديدة أشارت الى هذه الطريقة لإشعال النار . ويقول الهنود من قبيلة توليبانج في شمال البرازيل أن النار نقلت في الأزمنة اقدمية من جسم امرأة الى أحجار معروفة باسم « واتو » تحدث شررا اذا ضربت احدها بأخرى . ويردد هنود « سبا » في نيومكسيكو أن العنكبوت كان يشعل النار في بيته تحت الأرض وذلك بضرب حجر مستدير ومسطح بحجر آخر مذهب الطرف ويروى هنود كاسكا في كولومبيا البريطانية أن اللب كان منذ زمن بعيد يملك حجر نار يمكنه أن يحصل به على النار في أى وقت . ولكن عصفورا سرق منه هذا الحجر الثمين وتناقلته أيد عديدة أو بعبارة أدق مغالب عديدة وأخيرا وقع في يد الشعب الذى حطم الحجر على قمة جبل وقذف بحطامه الى القبائل الهندية وهكذا حصل الناس على النار ، وهي توجد اليوم في كل الصخور . وتردد قبائل الموريوري في جزر شاتام أن اله النار موهيكا ألقي بالنار في حجر الصوان .

أما الأساطير التي تتردد على ألسنة الشعوب التي أسعدنا الخط بقدر من الثقافة فانها تتضمن إشارات الى طريقة إشعال النار بوساطة ضرب حجر الصوان بقطعة من الصلب أو بضرب حجر بقطعة من الحديد . وتذهب أسطورة شائعة بين قبيلة توراديا الى أن حشرة خبيثة اطلقت الى السماء لترى الخالق وهو يشعل النار بضرب قطعة من حجر الصوان بساطور . وتروى إحدى القبائل التتية بسبيريا أن ثلاثة من التسماء ابتلن لأمر الله بعد خلق الرجل وأشعل النار بضرب حجر بقطعة من الحديد . وتقول قبائل الساكالاف والتسيميهي في مدغشقر أن السنة أللهب اختفت ، بعد هزيمتها في معركة كبيرة

واذا عرفنا أن الناس في العصر الحجري الأول وفي العصر الحجري الاخر قاموا بطرق الأحجار لتشكيل أدوات غير متقنة فاننا نستطيع أن نستنتج أنهم توصلوا الى معرفة طريقة إشعال النار بقذح الزناد في كثير من بقاع العالم وهناك أسطورة تروىها قبيلة الباكوت في سيبيريا تقول ان النار لما اكتشفها عجوز كان لا يجد ما يتسلى به سوى قرع حجرين أحدهما بالآخر فانطلقت منها شرارة أضرمت النار في العشب الجاف .

وعلى الرغم مما تنسم به الأساطير التي تفسر أصل النار من اغراق في الخيال فليس من شك في أنها تنطوي على شئ من الحقيقة ينير لنا السبيل لاماطة اللثام عن ماضي البشرية في عصور ما قبل التاريخ .

وهكذا يتضح لنا أن كثيرا من الأساطير التي تنسم بشئ من التعقيد قد احتفظت بصور من تلك الأساليب البدائية في إشعال النار كما احتفظت بالكثير من الأساطير التي تفسر حصول الانسان في مختلف البيئات على النار .

ومما تجدر الإشارة اليه أن الحكاية الشعبية التي تقوم بشرح صفات الحيوانات على اختلافها ليست في مظهرها الا امتدادا لتلك الأساطير الخاصة بتفسير أصل النار ووسائل حصول الانسان اليها .

« أحمد آدم محمد »

دار الكاتب العربي

تساهم في تطوير ونشر الفن الشعبي
وهذه بعض جهودها في هذا المجال

الأدب الشعبي

علم الفولكلور

تأليف: كراب

ترجمة
أحمد شدي صالح
المن: ١٠٠ قرش

الظاهر بيبرس

في القصص الشعبية

تأليف

د. عبد الحميد يونس

المن: قرشان

الشعر الشعبي العربي

تأليف

د. حسين نصار

المن: قرشان



الفن الشعبي

عروسة المولد

تأليف

عبد الغني الشيال

المن: ٦٠ قرشا

الفنون الشعبية

في التوبة

تأليف

سعد الحاداد

المن: ٥ قرش

الفنون الشعبية

تأليف

أحمد شدي صالح

المن: قرشان



خيال الظل

خيال الظل والعرائس

في العالم

تأليف

مختار السويحي

المن: ٤٠ قرشا

خيال الظل

تأليف

د. عبد الحميد يونس

المن: قرشان

خيال الظل

تأليف

ابن دانيال

المن: ٩٠ قرشا



المن: ٩٠ قرشا

الشعر الشعبي في العراق

«المباراة»

يقام : عام رشيد السامرائي

شعرا فصيحاً أعجب به بعض الناس وتشهد
الرغبة لسماعه مصوغاً باللهجة العامية .

وإذا أردنا احصاء النماذج الشعرية للقريض
لوجدناها عدداً كبيراً لا يستهان به بل انها
تساعد الباحث على أن يخرج منها بأحكام فيها
صفة التعميم والشمول أما أهم تلك الأحكام
فتتعلق بـ :

١ - ضروب الشعر الشعبي التي تكون فيها
المباراة .

ب - طرق المباراة .

ضروب الشعر الشعبي التي تكون فيها المباراة

أن ضروب الشعر الشعبي في العراق متعددة
مثل الابوذية - العتابة - النابيل - السويصل
الميمر - الهات - نظم البنات - الشمول -
الزهيري - القصيدة . الخ غير اننا نجد ان
المباراة لا تشمل تلك الضروب كلها بل هي تختص
بأنواع معينة منها ، فهي تكثر وبصورة عالية في
(الابوذية) كما تجدناها بشكل أقل في (الزهيري)
أما بالنسبة للأنواع الأخرى فإن المباراة فيها

المقصود بـ (المباراة) في الشعر الشعبي
أخذ المعاني من الشعر الفصيح ثم صياغتها
باللهجة العامية .

ومن الباحثين من يدعو ذلك الضرب من الشعر
المولد (١) من توليد المعاني من الفصح ومنهم
من يسميه (المجارة) (٢) وثالث يسميه
(المستخ) (٣)

ان اعتماد العامية على الفصحى أمر لا يحتاج
الى دليل فهي تعتمد على الفصحى في ألفاظها . كما
يعتمد الشعر الشعبي على القريض في أغلب
مجالاته المتنوية وأرى أن أخذ الشعر الشعبي
معانيه من القريض يرجع الى أسباب أهمها
ما يأتي :

١ - عوز الفكر الشعبي الى المعاني الجيدة في
الكثير من الأحوال الأمر الذي يضطر الشاعر
الشعبي الى البحث عن معان جديدة ذات تأثير
وهو أن يجد ضالته بيسر الا في القريض الذي
يسمعه أو يقرأه فيعجب به .

٢ - هناك حالات ، وهي ليست كثيرة على أية
حال ، يطلب فيها الى الشاعر الشعبي ان يبارى



قليلة جدا مما لا ييسر لنا اصدار حكم عام بشأنها . ولنا هنا أن نتساءل لماذا انحصرت الممارسة في ضروب معينة من الشعر الشعبي دون غيرها أو لماذا كثرت الممارسة في (الابوذية) مثلا وندرت في (العتابة) و (السويحي) ؟ ان الاجابة على ذلك السؤال تلزمننا أولا بالبحث في التوزيع الجغرافي لضروب الشعر الشعبي وما يصاحب ذلك التوزيع من مظاهر ثقافية واجتماعية تفضي الى الاقتراب من القريض أو الابتعاد عنه . ولا اريد هنا أن ابحث باسماء في التوزيع الجغرافي للشعر الشعبي كله بل سأكتفي بالإشارة الى ما يعين على الوصول الى النتائج النافعة لهذا البحث ، ان نظرة عجل تدلنا على أن موطن (الابوذية) هو الفرات الاوسط والمنطقة الجنوبية والتي تحددها بمجالة بالالوية ، الحلة وكربلاء والدوينة والناصرية والعمارة . ونحن اذا تفحصنا الحالة الحضارية لتلك المنطقة لوجدناها غنية بمناخ الثقافة العربية والاسلامية اذ تشع امام ابصارنا أسماء مدن الكوفة - النجف - كربلاء - البصرة وكلها أسماء لمراكز اشعاع حضاري لم تخدمه نهائيا عاديات الدهر ، ولأسباب دينية تصدر تلك المدن عددا كبيرا من الفقهاء ورجال الدين الى المدن الصغرى والقرى ، ولا

تقتصر ثقافة أولئك الرجال على أمور الشريعة الاسلامية فحسب بل ان جلهم من رواة الشعر والنثر الخاص بالروايات والاخبار التاريخية بل ان فيهم عددا من الشعراء لا يحصى . هؤلاء الرجال كانوا سببا مباشرا وواضحا في تقديم الشعر الفصيح الى أبناء القرى والمدن الصغيرة وسببا مباشرا في التزاوج بين القريض والشعر الشعبي . وعلينا أن لا ننسى هنا الإشارة الى مجالس العزاء التي تقام سنويا في ذكرى نكبة الحسين (ع) في هذه المنطقة واعتماد خطباء تلك المجالس على ما قيل في نكبة الحسين من قريض يفوق الحصر ، وتلك المجالس وإن كانت تقام في المدن والقرى فإن عددا من أهلها يقصدون المدن الكبيرة مثل النجف وكربلاء حيث تنلقف آذانهم الشعر القريض الذي يصور مأساة الحسين .

اما بالنسبة للعتابة والسويحي فموطنهما وسط العراق والمناطق الممتدة الى الشمال والتي نحددها بمجالة بالالوية والمدن الآتية . سامراء . . . بلد . . . تكريت . . . بيجي في لواء بغداد . . . عانة . . . هيت . . . حديثي . . . رآه في لواء الرمادي ولواء دياي يضاف الى ذلك المساحات

الشاسعة التي تسكنها القبائل الرحل أو شبه المستوطنة في صحارى تلك المنطقة وحتى سلسلة جبال حميرين .

ان بعض مدن تلك المنطقة الجغرافية مدن تاريخية مثل : ساءراء او عامه ولدنها لم تكن مصدر شعاع فكرى لما انها ليست جامعه ثقافية في الحاضر كما هو الحال مع انجف مثلا . ونفترض ان فى هذه المدن بعض المثقفين والشعراء فاننا لا نجد عندهم شيئا مذهيبا او دينيا يدعوهم الى الخروج الى القرى والارياف لتقديم القرى الى اهلها من خلال الدعوات الدينية . وليس من سبب هام يدعو اهل تلك القرى الى الشرحون الى المدينة سوى بعض الاضطرابات الاقتصادية التي لا تدعو الى مكوثهم في المدينة وقتا طويلا يسر لهم الاحتكاك بالقرى . أما بالنسبة للزهرى فانه اقرب ضروب الشعر الشعبي الى القرى ذلك لانه نفسا كوزن من اوزان الشعر الفصيح ثم جوزوا فيه اللحن حتى صار الى ما هو عليه . ولقد اذهر (الزهرى) فى بغداد . وبغداد المعاصرة مكتظة بالادباء والشعراء واهل الفكر فمن الطبيعي اذن ان يكون شاعرها الشعبي غير بعيد عن القرى بل هو قريب منه يستعين به احيانا كثيرة ويباريه او يعارضه احيانا اخرى .

طرق المباراة :

اما النقطة الثانية فى طريقة المباراة التي يتبعها الشاعر الشعبي والاول ما نلاحظه هو ان الشاعر يبارى ما لا يزيد على البيتين من الشعر عدا حالات نادرة لا يمكن القياس عليها كالقصيدة التي مطلعها :

تعالى وشوف (٤) دورات الفلك بيننا
تبدل طيب جمعته (٥) بتجافينا

وهي كما يبدو محاولة لمباراة القصيدة التي مطلعها :

اضحى التناى بيلا عن تدانينا
وناب عن طيب لقيانا بتجافينا

وتستطيع القول بان الشاعر الشعبي يلجأ الى واحدة من الطرق الآتية فى المباراة :

١ - أخذ المعنى كاملا من الفصيح مع اعتماد كامل على الألفاظ الفصيحة التي ورد فيها ذلك المعنى .

٢ - أخذ المعنى كاملا من الفصيح مع تغيير فى الألفاظ الفصيحة .

٣ - أخذ قسم من المعنى مع اعتماد كامل على الفاظ الفصيحة .

٤ - أخذ قسم من المعنى مع تغيير فى الفاظ الفصيحة .

٥ - معارضة المعنى الفصيح .

الطريقة الأولى :

هى ان ينظر الشاعر الشعبي الى شعر فصيح فيأخذ معناه كاملا وحسب ترتيبه وكل ما يفعله هو ابدال طريقة تلفظ الكلمة مثال ذلك قول الشاعر :

جذبته عنائى فانئنى خيلا
وكلت وجنتاه الخمر بالمصرق
وقال لى بفتور من لواحظه
ان العناق حرام ، قلت فى عنق
فلقد باراه أحد الشعراء الشعبيين فقال من (الابوذية)

جذبته لئلك انئنى خيلا (٦)
وتكلل باحمر الوجل (٧) خيلا (٨)
بفتور من اللواظ (٩) خيلا (١٠)
العناك حرام قلت (١١) الامليه (١٢)

فهناك ترى ان الشاعر الشعبي لم يفعل شيئا سوى تحويل اللفظة الفصيحة ، فبدلا من جاذبته يقول (جذبته) وبدلا من العناق قال (العناك) وغيرهما من الألفاظ . اى ان الشاعر لم يحذف اللفظة الفصيحة لياتى بدلها عامية تختلف عنها فى حروفها .

الطريقة الثانية .

وهي ان يأخذ الشاعر المعنى الفصيح ولكنه يعبر عنه بالفاظ الخاصة فمن ذلك قول أحدهم :

التي يديه على صدى فقلت له
أبرأت مني فوذا أنت موجهه
فقال لا تطعن عيني قد ومتسا
سهما فأجبت أدنى أين موضعه

فقال الشاعر الشعبي من (الإبوضية) :
وضع جفه (١٣) على صدرى الترف (١٤) بهداى
وضع جله على صدرى الترف بهداى
كملت له أبيت جيد جان بهداى

تفرح كال عيني دمت بهداى
واريد أشكوف وين أنفالت هيسه

وقال الشاعر :

أخفى محبتكم كى لا ينسم بنا
واش ولكن دمع العين يفصحني
...
فقد باراه الشاعر الشعبي بقوله :

حببي لا تظن الدهر سرن (٢٥)
هجرنا ديارنا وللفريب (٢٦) سرن (٢٧)
وحكك ما ظهر للناس سرن (٢٧)

لجن (٣٠) دمعى فصحني وعم (٣١) عليه
فالشطر الثالث من الإبوضية تضمن المعنى
الزائد في صدر البيت الفصيح ولكن الشاعر
عبر عنه بالفاظه الخاصة فان أسلوب التعبير
في البيت الفصيح جاء بصيغة الانبات في قوله
(أخفى محبتكم) بينما جاء بأسلوب النفي المثبت
في (وحكك ما ظهر للناس سرن) كما أن الشاعر
الفصيح استعمل الفعل المضارع (يفصح) في
حين جعله الشاعر الشعبي فعلا ماضيا .

الطريقة الثالثة :

هى أن ينظر الشاعر الشعبي الى بيت أو
بيتين من الفصح فلا يأخذ الا جزءا من المعنى
نعم أن يحور في بعض قليل من الفاظ ذلك
المعنى مثال ذلك قول الشاعر :

ما كل ما يتمنى المرء يدركه

فأخفى الشاعر جزءا من المعنى مع تحويل لبعض
الألفاظ فقال :

كوم (٣٢) انصب (٣٣) يصاحب (٣٤) ماتمه (٣٥)
عسى الوياه (٣٦) ليله ما تمنيه (٣٧)

لون (٣٨) الرجل يدرك ما تمنيه (٣٩)
ما هو (٤٠) يهسون في كاههم (٤١) عليه
فالشاعر الشعبي لم يلتفت الا الى صعوبة ادراك
المرء كل ما يتمناه ، وقد عبر عنها بأسلوب
يختلف عما ورد في الفصح

وقال آخر :

والى كم ذا الصدور أطلت هجرى
رويدا فالهوى العذرى عذرى

متى يوما أراك يهسون امرى
ويوما لا أراك يضحى صدرى

وتعدنى أهواؤى فى شجونى

ويبدو ان هذه الأبيات قد أعجبت أحد
الشعراء الشعبيين فبارأها ولكنه أخذ منها فكرة
واحدة هى : ضيق صدر العاشق حين لا يرى
محبيه الى درجة ان عدله يعذرونه فى حزنه
فقال :

ضكت حلوك حبيبي وضكت مرالا
وبقى التجافى الخيسل مارلا

يضيق الصائد يوم البيه مارلا
وينظنى عسلولى الحك بديه

وهنا نلاحظ أن تغييرا قليلا طرأ على الألفاظ
ف (يضيق) بدلا من يضيق و (ينظنى) بدلا
من (تعدنى)

الطريقة الرابعة :

هى أن ينظر الشاعر الشعبي الى بيت من
القرىض أو أكثر فيجتزئ من المعنى ويغير في
الألفاظ تغييرا واضحا . مثال ذلك قول الشاعر :

قبلته عند الصباح فقال لى
افطرت يا هذا ونحن صيام

فأجبتك انت الهلال وعندنا
الصوم فى رؤيا الهلال جرام

فقال الشاعر الشعبي :

بجلى (٥٣) من بكل (٥٤) هواى (٥٥) شفته (٥٦)
صايم (٥٧) والحبيب رشفت شفته (٥٨)
كلى (٥٩) :افطرت ككله : (٦٠) البدر شفته (٦١)
بحببيتك (٦٢) حرم كل مسومى عليه

ذلك المعنى ليتسرب الى سبع شطرات ولذا فان
الشاعر الشعبي يبارى المعنى فى نهاية الزهيرى
دائما وفى شطرين او ثلاثة ليس غير .
مثال قول الشاعر :

لقد كنت ارجو ان تكون مواسلي
فاسقيني بالهجر فانتحة الرعد
فبالله برد ما بقلبي من الجوى
بفاتحة الاعراف من ريقك الشهد
فباراه الشاعر الشعبي بقوله :

فاح الصبا من شمال اشيايك واعرف
والسج منك تبيك واستفاد اعراف
حيرت بمحاسنك اهل اللرك واعرف

او ثابت العزم يوم انواك جيله رعد
الدمع منه موطن والنهاية رعد
يا من سكاني الصبر من داس سورة رعد

ها تسكني من رضاك باول الاعراف
فهنا تجد ان الشاعر اخذ المعنى من الشطرين
الثاني والرابع جامعا اياهما فى الشطرين الاخيرين
من الموال :

وقد نثر على « زهيرى » تكون فيه المباداة
فى اوله وهو امر نادر مثال ذلك قول احدهم
يبارى قول الشاعر :

يا طيبة البان ترعى فى خمائله
ليهنك اليوم ان القلب مرعاك
فقد باراه أحد الشعراء الشعبيين بقوله :

كا طيبة البان ترعين بخمائله
ما لك الخ غير كلى والمدافع ورد
كلما ارد ابث دعوتى اخشى عذاب ورد

خوفي من العيون وسهام اللحظ جاتله
فانون سسرج على قاضى الهوى جاتله
لا تبذل الروح كملك جم وجم جاتله

لبن يحضن الهوى بجبع جلازم ورد
هذه هى الخطوط الرئيسية للمباداة فى الشعر
الشعبي وقد تنافح لى فرصة اخرى لبحث مباداة
الشعر الشعبي للأمثال والآيات القرآنية .

« عامر رشيد السامرائى »
بغداد

فالشاعر الشعبي لم يلتفت الى صدر البيت
الاول المتضمن تحديد الزمن : (الصباح) بل
أخذ فكرة التقييل منه فقط . ثم استعمل الفاظا
جديدة مثل (رشفت) بدلا من (قبلت) و (البدر)
بدلا من (الهلال) و (كلى) بدلا من (أجبت)
الطريقة الخامسة :

وقد نسميها (معارضة) ولكننى آثرت
تسميتها بالمباداة لأن الشاعر الشعبي ينظر فيها
الى القرىض أصلا . فمن ذلك قول الشاعر :

فاسقنى كاسا وخذ كاسا ايك
فلليلد العيش ان نشتركا

فالشاعر هنا يطلب من حبيبه ان يسقيه كاسا
وان يأخذ بعدها كاسا اليه . وقد نظر الشاعر
الشعبي الى هذا المعنى فرأى ما يوجب التعديل .
فالطبيب هو الذى يجب ان يشرب - الكاس او لا
فقال :

اتهنى (٦٣) باول كاس
والثاني ليه (٦٤)

يسمر (٦٥) لليلد العيش
نشرب سسويه (٦٦)

وقال آخر :

لو كان لى قلبان عشت بواحد
وتركت آخر فى هواك يعطب

فالشاعر يطمئن ان يكون له قلبان أحدهما
يكون لعداب الحب ولوعاته والثاني للعيش الهانى
بعيدا عن الهموم ويستمتع الشاعر الشعبي الى
ذلك القول فلا يرى فيه صورة جميلة كاملة فيقول
مخاطبا الشاعر الفصحى : تبا لك ولأمتيتك هذه
التي لا تدل على تفانيك فى الحب ولو كنت كذلك
لفعلت قمل فان لى نصف قلب عليل ومع ذلك
فقد وهبته لطبيبي :

تتمنى لك كلبين (٦٧)
غملك (٦٨) لها (٦٨) الراى

نص (٦٩) كليب عندي عليل
وانطيت (٧٠) لهوى (٧١)

المباداة فى الزهيرى

يتكون الزهيرى من سبع شطرات ولما كان
المعنى الذى يباريه الشاعر محصورا فى بيتين او
بيت واحد من القرىض فليس فى الامكان توسيع

المراجع

٤٧ - يضيّق ٤٨ - الذى فيه ٤٩ - ٧ اراك ٥٠ - ويطينى
٥١ - الحق ٥٢ - بيدى ٥٣ - فى تنلى ٥٤ - يقول لى
٥٥ - حبيبي ٥٦ - اى شيء اى - ما هى فتواء ٥٧
٥٧ - مسالم ٥٨ شفتاه ٥٩ - قال لى ٦٠ - قلت له
٦١ - رايته ٦٢ - حرم ٦٣ - اهناء ٦٤ - لى
٦٥ - يا ايها الاسمر ٦٦ - سوية ٦٧ قلبي ٦٨ - لنظرة
للتوبيخ ، وقد يكون اسلمها : فطك الفم والبهرن
٦٨ أ - لهذا الراى ٦٩ - نصف ٧٠ - وامطيته
٧١ - لحبيبي ٧٢ - ربع الصبا ٧٣ - مفردما : فبلة :
الرب ٧٤ - من (الحرف) : الشعر ٧٥ - والمك
٧٦ - اخذ راحته ٧٧ - من (حرف - حرفا) : اكثر من
الطيب ٧٨ - الادراك ٧٩ - والمفرقة ٨٠ - حرف عطف
يستعمل بمعنى الواو ٨١ - فراقك ٨٢ كبده ، قلبه
٨٣ - خلق وارمته ٨٤ - كالظر ٨٥ - والنسوج
٨٦ - كموت الرد ٨٧ - سقاني ٨٨ - الذى الشديداقراة
٨٩ - بداية ، اولى ٩٠ - سورة الرد فى القرآن الكريم
واولها (الم) ٩١ - الا تسكنى ٩٢ - سورة الاحراف فى
القرآن الكريم واولها (الم) ٩٣ - فى غيبة ٩٤ - ودود
٩٥ - لك ٩٦ - مسود ٩٧ - اريد ٩٨ - شكوى
٩٩ - مديك ١٠٠ - وأرجع ١٠١ - منهمة ١٠٢ - مسدك
١٠٣ - قد قرأ وتلا ١٠٤ قبلك ١٠٥ - كم الخبرية مكررة
١٠٦ - فائلة ١٠٧ - لكن ١٠٨ - بحبك ١٠٩ - كالى
النرم بقراءة ١١٠ - ادعبه نقرا قبل ومد الصلاة .

(١) فنون الادب الشعبي : على الخاقاني (ص١١٦)
(٢) الاغانى الشعبية : هيد الرزاق الحننى (ص)
والصدر السابق (ص ١١٦٦) .

(٣) الاغانى الشعبية : هيد الرزاق (ص ٤٩) .
ويلاحظ ان الحننى يسميها (مباراة) احيانا و (مجاراة)
و (الحد) و (سج) احيانا اخرى .

(٤) وانظر ،

(٥) اجتماعنا .

(٦) لجللا .

(٧) الخدود .

(٨) اخ له .

(٩) قال (٣)

(١٠) (خ لا) : لا يا اخى .

١١ - قلت لى ١٢ لى ١٣ كفة ، يده ١٤ - العبيب
١٥ - يهدو ، برقة ١٦ - ابرات ١٧ - قلبا ١٨ - كان
١٩ - به داه ٢٠ - لا تفرح ٢١ - بقديفة ٢٢ - اين ، فى
اى وضع ٢٣ - نفلت ٢٤ - من ٢٥ - جامنا بالسرد
٢٦ للبلاد الغربية ٢٧ - مشينا ٢٨ - وحقق ٢٩ - الامرار
٣٠ - لكن ٣١ - واصابنى بالبلاد الصام ٣٢ - اقم
٣٣ - ٢٤ - يا صاحبي ٣٥ - ماننا لنا ٣٦ - الذى معه .
٣٧ - لم يش لنا ٣٨ - لو ان ٣٩ - مايننى ٤٠ - فليس
٤١ - فراههم ٤٢ - ذلت ٤٣ - ما فيك من حلالة
٤٤ - ومافيك من مראה ٤٥ - القسوة ٤٦ - ماخفف

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر

مارس - يونيو - سبتمبر - ديسمبر

رئيس التحرير

الدكتور عبد الحميد يونس

التمن ١٠ قروش

الحكاية في الفولكلور الإفريقي

د. عبد الرزاق إبراهيم

في بيئتهم لم تسمح لهم بالاحتفاظ مدة طويلة بأوراق البردى أو رقائق الجلود كما كان الحال في مصر القديمة ذات الطقسن المعتدل الجاف .

وليس معنى هذا أن تحيا الكتابة من حياة المجتمع الإفريقي قد أدى إلى خلو هذا المجتمع من مختلف جوانب النشاط الفكري التي عرفتها الشعوب الأخرى ، أو أنه لم يستطع أن يسجل مثل هذا النشاط ، لأن الإفريقي قد كان لديه البديل عن هذه الوسيلة حين استخدم الطبول التي حفظت له تراثه الثقافي عبر عصور التاريخ المختلفة ولأنه توافر له - وهذا هو المهم هنا - عدد كبير من الرواة شبه المحترفين كان ينتقل هذا التراث عبر أجيالهم المتعاقبة ، بل إن بعضهم وربما الكثير منهم كان يتميز بملكة الإبداع الخيالي فيضيف في أغلب الأحيان إلى ماورثه عن الأجيال السابقة رميدا مبتكرا جديدا يثرى به حصيلة الحكاية الإفريقية .

(ب) ومن بين أسباب رواج الحكاية الشعبية في إفريقيا أيضا واستمرار نفوذها ما تنفرد به هذه الحكاية ربما عن مثيلتها في أي مكان آخر .

يكاد يعتقد الإجماع الكامل بين أساتذة الأنثروبولوجيا الاجتماعية وعلماء الفولكلور على أن الإفريقي هو أمير الحكاية الشعبية في العالم بلا منازع . ولعل ذلك راجع بالدرجة الأولى إلى اهتمام الإفريقيين ولولهم الشديد بالحكاية كشكل فني محبب إلى نفوسهم يجدون فيها الصورة الصادقة التي تعبر عن مختلف جوانب حياتهم وتاريخهم وبيئتهم وعلاقاتهم ببعضهم بعض وبالوجود من حولهم وربما كان لهذه الظاهرة تفسير مقبول يعتمد على أساس من واقع حياة المجتمع الإفريقي نفسه حضاريا وماديا .

(١) فالشعب الإفريقي جنوب الصحراء الكبرى لم يكن يعرف الكتابة في الفترة التي كان فيها كثير من شعوب العالم القديم تستخدمها على نطاق واسع كوسيلة لحفظ المعلومات ونقلها والسبب كما يقول الدارسون هو أن الحجارة في هذا النطاق من إفريقيا كانت نادرة أو بعيدة عن متناول أيديهم حيث استقر بهم العيش قريبا من مصادر الحياة والرزق في الغابات الكثيفة كما أن الظروف المناخية السائدة

من العسالم من حيوية عجيبة وقدرة فائقة على الاستجابة للأحداث المتجددة في حياة الشعب الأفريقي ، فالحكاية الأفريقية لم تقف في يوم من الأيام بمعزل عن الأحداث التي تتصاور على مجتمعها ، فإذا كانت قد قامت بهذه الوظيفة فهي عصور ما قبل الاستعمار الأوربي فهي لم تعجز عن مواصلة هذا الدور بعد أن جاءت هذه القوى الأجنبية الى أفريقيا وأخذت تمارس سياستها الا انسانية ضد شعوبها .

فحكاية « الرجل الذي كان ماهرا » وهي من الحكايات المشهورة في الفولكلور الأفريقي يرويها الأفريقيون المحدثون بكفاءة ملح للتعبير بها عن جريمة الاستعمار الأوربي والطريقة الوحيدة لنقص حد حاسم لاستمرارها ، وتتخلص هذه الحكاية في أن حيوانا غريبا جاء الى الغابة وكان يملك من القوة ما لا تملكه الحيوانات الأخرى فاستطاع أن يحتكر لنفسه صيد حيوانات الأكل بحيث لم يدرع منها شيئا يقاتل منه الآخرون حتى أوشكوا أن يموتوا جوعا ، مما اضطرم الى عقد اجتماع طويل اتفقوا فيه على أنه لا سبيل الى الخروج مما هم فيه من حرمان الا بطرد هذا الحيوان القوي باستخدام القوة ضده لانه لن يترك الغابة بسلامة واختيار .

وليس آدل على نفوذ الحكاية في أفريقيا وسعة انتشارها ومعنى استهوائها وطفانها على نفوس الأفريقيين حتى يومنا هذا من ادراك السلطات الاستعمارية في النهاية أنه لا توجد وسيلة أكثر فاعلية ولا أجدى نفعا لنشر اللغات الأوربية في أفريقيا من ترجمة الحكاية الشعبية الأفريقية الى هذه اللغات وهذا ما أكدته الأستاذ بول ادوارد بعد ذلك في مقدمته كتابه « حكايات من غرب افريقيا » الذي أصدره في عام ١٩٦٣ حيث يقول « لم يكن أمام السلطات الاستعمارية وكذلك إرساليات التبشير من طريقة مثلى لترويض لغاتها على نطاق واسع بين الجماهير الأفريقية سوى ترجمة الحكاية الشعبية اليها » .

كذلك فإن معظم - ان لم يكن كل - الكتاب الأفريقيين المحسدين الذين يحظون الآن بشعبية واسعة جدا داخل أفريقيا هم أولئك الذين يعرضون دائما على استخدام الحكاية الشعبية كتمسك لا بديل عنه للتعبير من خلالها عن مفاهيم العصر وقضايا الساعة ، ومن أبرزهم وأكثرهم نفوذا أموس توتولا وشونا أويسلو كول ووليم كوتون وكارامارلي . ويرى كثير من النقاد

الغربيين أن هذا الاتجاه هو وحده الذي يمثل ملامح الفكر الأفريقي الحقيقي فهو رغم صياغته بلغة أوربية أفريقي الروح والمشكل والمضمون تفوح منه النكهة الأفريقية في كل سطر من سطره .

أكثر من هذا وأوضح دلالة على عمق تأثير الحكاية الشعبية في أفريقيا ما يقرره الباحثون من أن التراجم الذاتية التي تستأثر باهتمام الأفريقي وتستويه أكثر من غيرها تلك التراجم التي يكتبها القادة الأفريقيون عن أنفسهم مستخدمين فيها الحكاية الشعبية لتعريف أنفسهم من خلالها كما فعل جومكينياتا وكوامي نكروما وكيثيث كواندا وغيرهم ممن سار على هذا النهج والتمز به .

كل هذا يوضح لنا بجلاء سر ذبوع الحكاية الشعبية في أفريقيا ومكانتها المرموقة في الفولكلور الأفريقي .

رصيد افريقيا من الحكاية الشعبية

ولهذا لم يكن غريبا أن يحتفظ الشعب الأفريقي حتى الآن برصيد ضخم ومتنوع من الحكاية الشعبية لا تكون مبالغة إذا قررنا هنا أنه يفوق رصيد أي شعب آخر من شعوب العالم اليوم بما في ذلك الشعوب التي يرى البعض أن الحكاية الشعبية قد ظهرت على أرضها حين رأت النور لأول مرة في تاريخ الإنسانية ، فالأستاذ ستريك يؤكد بعد أن قام بمسح جزئي لهذا الشكل الأدبي في منطقة محدودة من افريقيا أن عهده الحكايات الشعبية في افريقيا جنوب الصحراء لا يمكن أن يقل بحال من الأحوال عن ٢٥٠٠٠٠ حكاية ، ونحن نطلع الأستاذ ميلفيل وهو حجة في هذا الحقل من الدراسات على التقدير الذي افترضه الأستاذ ستريك قرر أن هذا الرقم أقل من الواقع الفعل بكثير .

وينبغي أن نشير هنا الى ظاهرة صحية تبشر بالخير وتفتح آفاقا طامعا راود نفوسنا حول مستقبل دراسة الحكاية الشعبية في افريقيا بصفة خاصة والاهتمام بالفولكلور الأفريقي على العموم ، هذه الظاهرة تتمثل اليوم في مساهمة المثقفين الأفريقيين أنفسهم بتراثهم الشعبي وبالذات الحكاية الشعبية وكذلك إصدار المجلات والدوريات المتخصصة التي يحررها الأفريقيون أنفسهم وإنشاء مراكز للبحث في هذا المجال ومن أكثر هؤلاء المثقفين إنتاجا وأقدرهم عمقا الزعيم النيجيري يعقوب إيجاريفاس الذي أصدرت له

بعد هذا يصبح من الضروري أن تنتقل إلى قضية أخرى حظيت من الباحثين بقدر كبير من الاهتمام لأنها جانب أساسي من قضية الحكاية الشعبية في إطارها المتكامل ، هذه القضية الجزئية - وليست القضية الفرعية كما يصفها البعض - هي : ما هو المصدر الأول للحكاية الشعبية الأفريقية - هل نشأت أصلا في إفريقيا أم انتقلت إليها هاجرة من موطن آخر خارج حدودها ؟ وقبل أن نجيب على هذا السؤال أحب أن أذكر هنا أن هذا السؤال نفسه قد طرح أمام الحكاية الشعبية في مناطق أخرى غير أفريقيا .

يقول الأستاذ كروبر Kroeber في بحثه عن الأنثروبولوجيا في الفصل الذي جعل عنوانه « القرار السحري للحكاية » أن الموطن الأصلي للحكاية الأولى كان منطقة البحر المتوسط ومنها انتقلت إلى أفريقيا من الشمال إلى الجنوب مع مجرى النيل حتى هضبة البحيرات ثم سارت مع خطوط تقسيم المياه والأنهار جنوب القارة حتى أرض النبال وسارت للشرق بعد ذلك عبر الهند إلى جاوة ثم الأرشيل الأندونيسي حتى وصلت إلى المحيط الهادي ويتبع الأستاذ كروبر هجرة هذه الحكاية في تفصيل جزئي دقيق إلى أن يصل بها إلى منطقة الشمال الغربي للولايات المتحدة الأمريكية ويدلل كروبر على صحة نظريته هذه بوجود التماثل في كثير من أركان الحكاية الشعبية بين الحكاية الشعبية في أفريقيا ونظيراتها في آسيا وبعض مواطن الهندو الحمر في أمريكا .

وإذا كان لنا رأى نحب أن نتقدم به في هذا الصدد فأننا اعتدنا على بعض الحقائق الأنثروبولوجية التي كشفت عنها الأبحاث الأركيولوجية الأخيرة في أفريقيا نستطيع القول بأن الحكاية الأفريقية قد نشأت أصلا في أفريقيا وبالذات في منطقة الشرق والجنوب في القارة لأن إبحاث دكتور ليكي التي أجراها في شرق أفريقيا في السنوات الأخيرة وكذلك إبحاث علماء الأجناس الذين قاموا بدراسة بعض الجماعات التي تم العثور عليها أخيرا في منطقة جنوب أفريقيا تؤكد كلها أن موطن الإنسان الأول الذي كان يستخدم الآلات كان في هذه المناطق من أفريقيا وليس في آسيا أو في أى مكان آخر من العالم كما يذهب بعض الباحثين وليس من المعقول أن تبدأ هجرة هذا الإنسان إلى أماكن أخرى إلا بعد

دار النشر في لاجوس عام ١٩٦١ كتابه القيم « تاريخ مختصر لمملكة بنين » الذى ضمنه مختارات من الحكاية الشعبية المشهورة لدى شعب هذه المملكة ذات التراث الفنى الغنى والخصب وكذلك الفيلسوف الأفريقى المتنوع الثقافة الدكتور كاجاسى الذى قدم لنا دراسات متمعة عن الحكاية الشعبية لدى قبائل الرواندا ، ونرجو ألا يطول بنا الانتظار حتى نقرأ للمثقفين الأفريقيين آخرين انتاجا قويا في ميدان الحكاية الشعبية بعد أن طل هذا العمل وقفا على الباحثين الغربيين طوال السنوات الماضية .

ولعل من المفيد قبل أن تنتقل إلى نقطة أخرى في دراسة موضوع الحكاية الشعبية في الفلكلور الأفريقى أن نطرح سؤالا ملحا يرتبط ارتباطا وثيقا بمسألة الرصيد الأفريقى من الحكاية الشعبية . هذا السؤال هو : هل توقف إبداع الأفريقى في مجال الحكاية عند هذا الحجم الذى انتقل إليه عبر الأجيال السابقة أم أن ملكة الخلق والابتكار لا تزال حية في أعماقه تدلعه باستمرار وبلا توقف إلى السراء هذا الرصيد وتنميته وإضافة الجديدة إليه ؟

وحتى لا أذى لنفسى فضل السبق في إثارة هذه القضية أحب أن أشير هنا إلى أن أول من طرح هذا السؤال وتولى الإجابة عليه الأستاذ و . ه . ويتيل W.H. Whiteley الذى قام بصنع طائفة من نصوص المأثورات الأفريقية بتكليف خاص من هيئة اليونيسكو وظهرت هذه المجموعة في كتاب نشرته الهيئة في عام ١٩٦١ يقول هذا الباحث في مقدمة دراسته :

« لا يصح أن تصور أحد على الإطلاق أن عملية الخلق في مجال الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية في إفريقيا قد توقفت ولم يعد لها وجودها الديناميكي بل إنها مستمرة على الأقل حتى يومنا هذا . فالأفريقى لديه قدرة عجيبة على المبادرة بتأليف الحكاية الشعبية الجديدة كلما استحدثت الحياة من حوله موقفا جديدا لا عهد له به من قبل . ويستمر الأستاذ ويتيل يؤكد أن هذه العملية تسير جنبا إلى جنب مع تطويع الأفريقى مكانته التقليدية لواقع حياته الجديد ، وهذا معناه أن الشعوب الأفريقية مستظلم دائما في مكان الصدرة العالمية من حيث قروتها الفولكلورية الهائلة في الحكاية الشعبية .

الحكاية الأفريقية بين أصالة النشأة وهجرة الأصل .



بخصائص ذاتية تتميز بها عن غيرها من الحكاية الشعبية في أى مكان آخر من العالم ، ولعل من أبرزها وأكثرها لفتنا للنظر .

(أ) **الوحدة** فالحيكات الكثيرة التي تتكرر مرة وأخرى مع تنوع الأحداث واختلاف الشخصيات تؤكد - كما يقول الاستاذ ميلفيل - وكما أشرنا الى ذلك في مقال سابق - أنه رغم تأثير الإشكال والألوان التي تعطيه هذه الاختلافات فهي في الواقع لا تعدو أن تكون مجرد غطاء أو قوشية لتنوع يخفى من تحته تناسقا أساسيا .

(ب) **ثانيا** ظاهرة الحيوسوية التي تتمتع بها الحكاية الأفريقية ويتجلى ذلك بصورة واضحة في حرص كل الشعوب الأفريقية سواء داخل القارة أم في مهاجرها العبيدة على الاعتزاز بها واستخدامها دون اعتساف أو افتعال في التعبير عن متطلبات حياتهم تعبيرا صادقا ومقتنا على عكس الحكاية في أماكن أخرى من العالم حيث

أن يشعر بأن موطنه قد أصبح يضيق به وأنه غدا في حاجة الى الانتشار بعيدا عن هذا الموطن الذي تكاثف بأعداد كبيرة من أبناء نوعه بحثا عن بيئة أكثر وفرة في أسباب الحياة والمعيش ، ولا يمكن أن يقوم بهذه الهجرة الا بعد أن تكون وسائل التغلب على الطبيعة قد توافرت لديه أى الا بعد أن يكون قد وصل الى درجة ما من الحضارة ، وحيث توجد بيئة كثيفة بالسكان ذات مستوى معين من التقدم - وهذا ما يجب أن نفترض في منطقة شرق أفريقيا وجنوبها حيث نشأ الانسان الأول لا بد أن توجد الحكاية التي تعبر في العادة عن أحداث مجتمع متراكم له مشاكله وعلاقاته ونشاطه المتداخل الخ .

خصائص الحكاية الأفريقية

وسلمنا القول بأصالة الحكاية الأفريقية موطننا الى تقرير حقيقة أخرى تقوم دليلا على ما ذهبنا اليه وأعني بها أفراد الحكاية الأفريقية

أنواع الحكاية الإفريقية

فأذا ما انتقلنا بعد ذلك الى تحديد أنواع الحكاية الإفريقية أو بعبارة أدق تصنيفها وجدنا أنفسنا في الواقع أمام مناقشات ووجهات نظر متعددة بين علماء الفولكلور لم تنته بعد الى قرار نهائي يحسم هذا الموضوع حسما مطلقا ، ولعل ذلك راجع كما يقول الأستاذ ميلفيل الى أن الحكاية الإفريقية تتميز بتنوع الأبطال في الحكاية الواحدة وتساوى أهميتهم في الحدث في نفس الوقت بحيث يتعذر على الباحث تحديد البطل الرئيسي في الحكاية الواحدة . وقد ظهرت محاولة جادة لأستاذ مجتهد هو الأستاذ دانييل مأكول أود بها وضع تصنيف مقبول للحكاية الإفريقية لحصه في كتابه الأخير الذي صدر عام ١٩٦٤ تحت عنوان « إفريقيا في منظور زمني » على النحو التالي :

أولا : الحكاية التي يدور موضوعها حول عالم ما وراء الطبيعة كششاط الآلهة والأرواح والأبطال أشباه الآلهة وأصل العالم والإنسان ، والقوانين التي يقال انها تحققت نتيجة وساطة هذه الكائنات المقدسة ، وهذا النوع من الحكايات يرتبط في افريقيا بالدين .

ثانيا : الحكايات التعليلية أو السببية وهي الحكاية التي تفسر البيئة المحلية وطبيعة الحيوانات .

ثالثا : الحكايات التي وضعها الأجداد السالفون والجماعه التي كانت على علاقة بهم وهي الحكاية التي تختص برواية تاريخ القبيلة .

رابعا : الحكايات التي تدور حول أشخاص غير مؤلهين أي ليسوا آلهة وليسوا من البشر الذين يتمتعون بصفات الهية وليسوا أجدادا وهي قصص التسليه .

ويعقب الأستاذ دانييل بعد أن أورد هذا التصنيف بأن خطوط التقسيم بين هذه الأنواع ليست حاسمة دائما فانها قد تتحرك في امتداد متعرج يغطي قسم على غيره .

واعتقد بأن من أدق التصنيفات وأقربها انطباقا على واقع الحكاية الإفريقية في تنوعها المتعدد هو هذا التصنيف الذي ارتضاه كل من الاساتذة تشاتلين ولنديلوم وراتاري وهو تصنيف يضعونه على النحو التالي :

تحسولت الى موميساه من تراث قديم ينظر اليه الشعب هناك على أنه كلاسيكيات لماضي انتهى بعد أن أفسح مكانه لأشكال فنية جديدة أخرى تحملت مسئولية مهمته ودوره في حياة المجتمع الجديد .

(ج) النماء والتكاثر . وهذه أيضا ظاهرة أصبحت قاصرة على الحكاية الشعبية في افريقيا رغم ظهور أشكال أدبية أخرى فالحكاية الشعبية في المناطق الاخرى خاصة في الدول التي أخذت بنصيب وافر من حضارة العصر قد تجمدت عند مرحلة بعيدة من ماضيها ان لم تكن قد أصبحت عرضة للانكماش والتوارى وهذا ما جعل بعض هذه الشعوب تهتم أخيرا بالمحافظة فقط على هذا الرصيد دون أن تفكر في انمائه واثرائه بالإضافة الجديدة ، بينما نرى الشعب الإفريقي يحرص دائما على إخصاب رصيده من الحكاية بخلق المزيد منها بين العنين والأخر .

(د) فقدان الحكاية الإفريقية جزءا كبيرا من روحها وجمالها حين يرونها قاص غير إفريقي أو حين تروي في جو بعيد عن إفريقيا وبغير الطقوس والتقاليد التي تلازم روايتها . فهي لا تحتفظ برويتها الا اذا قام بروايتها بالمقامي العجوز وهو نصف عريان وسط أعمدة الدخان المتصاعد من النيران حيث تمثل أشجار الغابة المظلمة خلفية الصورة وحيث صرير الحشرات وثقيق الضفادع في الجداول وصرخات ابن أوى تاتي من بعيد ، تماما كما لا يحسن مشاهدة العروض المسرحية الا في اطار من الديكور الصناعي أو الطبيعي المناسب وبشرط أن يظهر الممثلون على خشبة المسرح وهم في أشكال تتفق مع طبيعة الدور وأزياء عصر ووظيفة شخصيات أحداث الرواية .

(هـ) بقاء جزء كبير من روعة الحكاية الإفريقية حين تظل داخل إطارها اللغوي بحيث لو نقلت الى لغة أخرى لنضاع الكثير من بهائها وجاذبيتها وهذا ما دعا الأستاذ بيرتون الذي قام بترجمة طائفة من حكايات شعوب وسط افريقيا الى الاعتراف بعجزه عن نقل هذه الحكايات بظلالها الجمالية ، فقد قال في مقدمة كتابه « أن الشيء الذي أسغت له وسياستف له من غير شك كل من يحاول نقل الحكاية الإفريقية الى غير اللغة التي صيغت بها في الأصل هو أنني لم أستطع التعبير بلغتي الانجليزية عن كل ما في هذه الحكايات الإفريقية من جمال كما هي في لغتها الاولى » .

- ١ - الحكاية الخرافية وهي التي تكون كل شخصياتها من الحيوانات والطيور .
- ٢ - الحكاية التاريخية وهي التي تروى أحداث القبيلة .
- ٣ - الحكاية الاخلاقية أو التوعيلية .
- ٤ - الحكاية الدينية .

وظيفة الحكاية في المجتمع الأفريقي

ومن هذه التصنيفات السابقة يمكن التعرف على الوظيفة التي تؤديها الحكاية الشعبية في حياة المجتمع الأفريقي . فقد تلعب دورا هاما في تثقيف الجماهير ثقافة سلوكية بمعنى أنها تفرس الأخلاق الطيبة في نفوسهم فتجعلهم حريصين على التمسك بالقيم الفاضلة كالوفاء بالوعد وتقديس العمل وطرح الكسل واحترام الكبير والعطف على الصغير والاعتزاز بالنفس وتقديس الحرية ومحبة الآخرين والتمسك بالعدل الخ .



وقد تقوم الحكاية أيضا بمهمة تفسير الظواهر الطبيعية وإيجاد حل لكثير من تصرفاتها الغامضة ، كما أنها قد تمثل طبيعة وأشكال الحيوانات والكائنات الأخرى التي يكثر وجودها في البيئة فهي تفسر لماذا تغير الحرباء لونها ولماذا يوجد نقص في أصابع رجلها وقدميها الخ .

وقد تروى الحكاية تاريخ القبيلة فتقدم للجماهير عرضا وافيا للأحداث التي مر بها ماضي قبيلتهم أو تضع بين أيديهم عرضا دقيقا لتاريخ شخصيات أسلافهم الخ .

وهناك حكايات التسلية التي تمثل نسبة عالية في رصيد أفريقيا من الحكاية الشعبية حيث يعالج السمر ليلا بين أناس لم تعتقد حياتهم بمشاكل المجتمع الحضري بعد ، وحيث يسودهم جو البساطة في كل أمور معيشتهم فالسكن متواضع للنفاية وإلى قدر من الطعام يكفيهم لسد حاجتهم من الغذاء وليست أمور الثياب والزينة من الأمور التي تحتل الكثير من اهتمامهم الخ مثل هذه المجتمع يولي اهتماما بالغا بالبحث عن وسائل التسلية ومن هنا كانت غلبة حكاية التسلية على غيرها من أنواع الحكاية الشعبية الأخرى .

الراوي ومكانته الاجتماعية

وتبعا لمكانة الحكاية الشعبية في مجتمع أفريقيا وفكر كلورها وهي مكانة قد تسمو في نظر الأفريقي إلى أرقى درجات الإعزاز والتقدير . كانت مكانة راوي هذه الحكاية ، فهو يحتل مركز المستشار لرعيم القبيلة وهو منصب قاصر عليه لا يشغله غيره وقد كان من حق هذا المستشار حتى عهد قريب أن يصدر أحكام الأعدام على من يرى أنه يستحقها وهو يتمتع دائما بمرتبة أعلى من سائر أهل القبيلة ، وبعض هؤلاء المستشارين لا يروى ما لديه من حكايات شعبية إلا إذا تقدمت إليه الأجيال الشابة الصاعدة بالهدايا المناسبة ، وكثيرا ما يجمع الراوي بين قدرته على الرواية والنشاء الحكايات الجديدة .

وهذه ظاهرة تكاد تكون عامة لا يختلف عنها راو من الرواة . وبعض الرواة يقومون بملود المؤرخين الذين يحافظون على أحداث عصرهم يوضعها في حكايات يتشبهونها لكي تصبح فيما بعد جزءا من تراثهم الفولكلوري . هذه المهمة سريعة بالحكاية الشعبية ومكانتها في الفلكلور الأفريقي . وهي كما رأينا من هذا العرض الموجز مكانة تحتل جانبها هاما في هذا التراث الغضيب المتنوع .

عبد الواحد الاسماعيل

المجلات الثقافية

الفكر المقاصد

رئيس التحرير: د. فؤاد زكريا
تصدر يوم ٣ من كل شهر
العدد ١٠ قروش

الكاتب

رئيس التحرير: احمد عباس صالح
تصدر اول كل شهر
العدد ١٠ قروش

المسرح

رئيس التحرير: صلاح عبد الحميد
تصدر يوم ١٥ من كل شهر
العدد ١٠ قروش

المجلة

رئيس التحرير: يحيى عيسى
تصدر يوم ٥ من كل شهر
العدد ١٠ قروش

تراث الإنسانية

المشرف على التحرير: د. فؤاد زكريا
تصدر كل ٣ شهور
العدد ١٠ قروش

الكتاب العربي

رئيس التحرير: احمد عيسى
تصدر كل ٣ شهور
العدد ١٠ قروش

السينما

رئيس التحرير: محمد الدين وهبة
تصدر كل ٣ شهور
العدد ١٠ قروش

الفنون الشعبية

رئيس التحرير: د. عبد الحميد يوسف
تصدر كل ٣ شهور
العدد ١٠ قروش

تقدم عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

الاشتراكات: مؤسسة لطيفة البامعات والمجاهر العليا ومنظمات الشباب • الاشتراكات: ٥٠ شاح ٢٦ بولي القاهرة

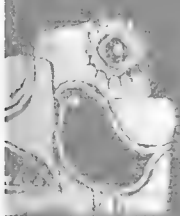
أبواب المواة

- مع الفرقة العمومية للفنون الشعبية
- الاراجوز في اليونسكو
- جوميداس
- المانينا الشعبية في الضفة الغربية
- التراث الشعبي المتناقل
- المقاومة في الفولكلور الفلسطيني
- محاولة لدراسة الفنون الشعبية الفلسطينية

١ - جولة الفنون الشعبية

٢ - مكنيم الفنون الشعبية

٣ - عالم الفنون الشعبية





جولت الفنون الشعبية



تحسين عبد الحـ

مع الفرق القومية للفنون الشعبية

يكونون مدركين تماما لأهمية الدور الذى يقومون به ، فلا يياسوا من العقبات التى تصادفهم ، فيديروا ظهورهم لرسالة فنية وقومية عظيمة واجبة الأداء . وتستحق ما يبذل فيها من جهد .

ومهما قيل عن سرقة الافسواء ، وتسلق لكل ما هو شعبي في اطار تجارب ذاتية فجة لا تمت للفنون الشعبية بصلة ، فيكفى المهتمين الحقيقيين بالفنون الشعبية فخرا ، ان فهم قد أصبح سلعة ناتجة ، يحاول الكثيرون ركوب موجتها ، ولكن تاتى النهاية دائما في جانب أولئك الذين يعملون فى صمت ليقدّموا لنا فنا شعبيا بكل ما تحتويه الكلمة من معنى ، فيه الخبرة والدراسة والهوية ونكران الذات .

اقول هذا الكلام بعد مشاهدتى للعرض المتبع الذى قدمته الفرقة القومية للفنون الشعبية مؤخرا على مسرح البالدون فمن خلال العرض المتقن الذى قدمه فتيان وفتيات الفرقة يستطيع المرء منا أن يعيش ويسترجع عوالم عديدة ، فمن رقصه

عندما انشأنا المسرح القومى ، كان ذلك ايذانا ببداية مرحلة هامة فى طبيعة فهمنا واعتزافنا بأهمية الفن المسرحى ، والدور الذى يمكن أن يقوم به بيننا ، بتقديم الفن المسرحي الجيد وصولا الى نوع من تنشئة وتربية الذوق الفنى المباشر عند الجماهير . عندما يلتقى الممثل المسرحي مع جمهوره وجها لوجه ، وليس من خلال كاميرات السينما ، أو من خلال الأذن عندما نسمعهم على موجات الأثير .

وعلى الرغم من اننا قد تأخرنا كثيرا في تأسيس فرقتنا القومية للفنون الشعبية ، فان مجرد تكوينها يعنى من الناحية الشكلية اننا قد بدأنا نشعر بأهمية اجتلائنا مثل هذه الفرقة ، ايماننا منا ووعيا بالبور الذى يمكن أن تقوم به فى بحث ومسرحه وتقديم فنوننا الشعبية ، التى طال علينا الزمن فى تجاهلها .

ومهما كان الأمر او يكون فاننا قد بدأنا والبدئية دائما صعبة وهى فى حاجة دائما الى رواد



رقصة التوبة على مسرح قصر الكرملين بموسكو (١٩٥٠) متخرج



عيد الفتنى أبو العيثنى

الدحية التي يطلقون عليها في قريتنا (الخيزن) وهي من الخيزن الى رقصة البمبوطية التي تذكرنا بأخوة لنا هجروا هذا العمل المحبب الى نفوسهم بفعل العدوان الفاشم على أرضنا ، لقد كانوا في بورسعيد يعملون ويلهون ويرقصون ، وهم اليوم مهجرون ، ضيوفاً أعزاء على اخوتهم في محافظات أخرى . ثم من رقصة الفوازي الشهيرة في الريف المصري ، الى رقصة الديكة الشهيرة في البادية العربية فرقصة المقاومة الفلسطينية ، التي وان كانت أقرب الى الرقص التعبيري منها الى الرقص الشعبي فان مجرد تقديمها الآن يعني أن هذه الفرقة فعلاً تستحق اسمها كفرقة قومية، برؤيتها الشاملة لمفهوم القومية . وهي تستحق أيضاً ذلك الدعم الذي أهدها اليها ممثلو حركة المقاومة الفلسطينية في القاهرة .

ولا شك أن جهوداً كثيرة تبذل قبل عرض أية رقصة من الرقصات البدئية والمتقنة التي شاهدها، فمن دراسة للأصل الشعبي للرقصة الى الزيارات المتتالية للمنطقة الموجودة فيها وذلك بقصد تدوينها وتسجيلها بأزيائها وحركاتها وأنغامها ... الخ . ثم إعادة صياغة كل هذا بما يتفق وشروط العرض المسرحي ، أي أن الرقصة



رقصة المقاومة الفلسطينية

صيفتها الجمالية ، نشعر أن التدخل فيها كان طفيفاً . وما يقال عن الفوازي يقال عن رقصة الحجالة ، التي تحكي عادة من العادات الموجودة في الصحراء الغربية ، وهي أن الفتاة هناك هي التي تختار زوجها ، وليس العكس كما نعرفه . ويقدم هذا العرض من خلال تتابع درامي معين عندما تدخل الفتاة ، برشاقة بنت الصحراء على الشباب ، فيتقدم اليها أحدهم فترفضه ، ثم آخر فترفضه ، ثم آخر فتقبله . . وهكذا تستمر الرقصة ، في الفوازي والحجالة كمية الرقص الشعبي أكثر من الخلق المسرحي ، فيغلب الأصل الشعبي على الصناعة المسرحية . وذلك عكس رقصة المقابضة الفلسطينية ، فإن كم أو كمية الخلق المسرحي أكثر .

ولا نريد هنا أن تقسودنا بعض التفاصيل التقنية أو الفنية إلى نسيان دور أولئك الذين يشقون طريقهم بصعوبة - وهم كل أعضاء الفرقة القومية للفنون الشعبية ، فما هي قصة انشاء هذه الفرقة والصعوبات التي تواجهها .

في النهاية تكون رقصة شعبية مسرحية ، يدخل فيها عنصر التصد في الوقت الخاص بالرقصة وفي التتابع الخاص بها سواء من ناحية الأزياء ، أو الموسيقى والفناء المصاحبين للرقصة . ولعل إطلاق صفة شعبية على الرقصات المدللة ، والتي يدخل فيها جهد خاص بالفنان الذي يصمم وينفذ مثل هذه الرقصات ، تكون هذه التسمية على الأصول التي تنتمي اليها الرقصة .

ومن خلال ذلك ، وبما تساهل كثيرون ، هل تكون هذه الرقصات وقصات شعبية حقاً ، أم أن فيها من الابتكار والجهود الذاتي أكثر مما فيها من فن شعبي . ولعل هذه القضية مازالت في حاجة إلى المزيد من الدراسة والبحث ، ولكن من الواضح أن براعة ومقدرة مصممي هذه الرقصات بأزيائها وموسيقاها وأغانيتها تكون أكثر عندما يجهلون العنصر الشعبي هو الغالب عليها ، بحيث لا يطنى تدخلهم لمسرحتها على عنصرها الشعبي الأصل . فرقصة الفوازي مثلاً ، وهي عبارة عن تشكيلات مجردة مستمدة من الأصول الشعبية للرقصة لها



راجي عنايت



كمال نعيم

الفرقة كمدير لها ، وذلك بهدف إعادة تدريبها وتكوينها ، مستفيدا من الجهد الذي تم في تأسيسها ، ولقد استقدمت الفرقة خبراء أجانب متخصصين في التدريب ، مع فتح الباب أمام الكفاءات الخاصة من بين أعضاء الفرقة للقيام بعمل التصميمات للرقصات المختلفة ، وكان الاعتماد على الصمم المحلي من داخل الفرقة بداية تحول هامة في طبيعة سير العمل إذ أن الاعتماد على الخبير الاجنبي مهما كانت كفاءته التكنيكية والفنية ، فهو غير قادر في ظروف وجوده ، وفي حدود المدة التي تتاح له أن يلتقط أو يستوعب المعالم الدقيقة لفنوننا الشعبية من رقص وغناء وموسيقى وأزياء، وقد اقتصر دور الخبير الاجنبي على التوجيه للمصمم المحلي في النواحي التكنيكية البحتة .

وقد تبين بالتجربة ، أن الاعتماد على استكمال عناصر الفرقة في مجال الرقص عن طريق الاعلانات وامتحان متقدمين جدد وتدريبهم أصبح غير مفيد إذ لا يؤدي الغرض المطلوب منه ، فضلا عن أنه لا يضمن للفرقة مستقبلا مستقرا في مواجهة أي انصراف عن الفرقة إلى أي عمل آخر من جانب الأعضاء ، ومن ثم فابتداء من عام ١٩٦٧ أنشئت أول مدرسة للرقص الشعبي في بلادنا ، تتبع الفرقة مباشرة ، وضمت مجموعة من الأطفال بنين وبنات ، أشرف على تدريبهم خيرة أجنبية

لقد قدمت الفرقة أول عرض لها في ٢٣ يوليو سنة ١٩٦٣ ، اعتمدت في تكوينها على خبراء قاموا باختيار عناصر الفرقة ، وتدريبهم في أوائل عام ١٩٦٠ ، حيث استمر التدريب فترة طويلة ولم يكن تدريباً فقط ، وإنما كان اعدادا للبرنامج الاول للفرقة أيضا وقد أخذ أعداد المتدربين للفرقة يتناقص ، اما بسبب الزواج ، أو انتقال محل العمل الأصلي ، وكانت الامتحانات ، والتدريبات تتم لعناصر جديدة من حين لآخر .

وكان الاعتماد الاساسي في تصميم الرقصات على الخبراء الاجانب مع إتاحة فرص متواضعة لبعض الأعضاء للدخول في مجال تصميم الرقصات ، وكانت الفرقة ملتزمة بتقديم الرقص فقط من بين الفنون الشعبية دون الغناء .

وقد مرت الفرقة بفترة تدهور ، عندما هجرها الخبراء الأجانب وافتقدت الإدارة التي ترعاها وعندما لم تبدل الجهود الكافية لاضافة عناصر جديدة من الراقصين والراقصات لتعويض الفرقة عن العناصر التي هجرتها ، وللاسف فانه طوال الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٦ ، انصرف عن الفرقة عدد كبير من العناصر الطيبة نتيجة لضعف الاجور ، وعدم انتظام العمل .

وفي عام ١٩٦٧ تسلم الاستاذ راجي عنايت

بالاشتراك مع بعض المدربين من أعضاء الفرقة المتمازين ، واستمر تدريب هذه المجموعة حتى يومنا هذا ، أى ما يزيد على ثلاث سنوات تقريبا، قضوها فى التدريب الجاد ، سواء منه التدريب الكلاسيكى أو الشعبى مع كافة التمرينات التى تحقق اللياقة البدنية ، الى جانب المهارات الفنية ولم تقتصر الدراسة فى هذه المدرسة على الدراسات العملية فقط ولكن تعدتها الى الدراسات النظرية ، كتاريخ الرقص فى العالم والدراسات الموسيقية لتنمية الاذن الموسيقية والثقافة الموسيقية ، وبرنامج العام الاخير - وهو العام الحالى ، يتضمن تدريب أعضاء المدرسة على رقصات الفرقة نفسها ، بحيث لا تعتمد الفرقة فى ضم عناصر جديدة اليها الا من هذه المدرسة



سامى يونس

ولقد كانت الهزات التى توالى على الفرقة فى مراحلها المختلفة قد أثرت على مستواها نتيجة التغيير المستمر لقيادات الفرقة وتوالى المديرين عليها ، ومن ثم أعيد تنظيم العمل فيها بحيث تنمو قيادات جديدة من داخلها تتولى كافة المسئوليات والسلطات الادارية والتنظيمية والفنية ، فتكون مرتبطة بالفرقة تنمو معها أدبيا وماديا وقد تضمن التنظيم الجديد اسناد كافة الاعمال الفنية المتصلة بالخلق الفنى الى المصمم وكمال نعيم واسناد كافة الاعمال التنظيمية والتدريبية الى مدرب الفرقة «سامى يونس» وقد أثبتت هذه العناصر تجاوبا تاما وكفاءة عالية فى تلبية احتياجات العمل ،

لقد كانت الفرقة محدودة النشاط من حيث العروض التى كانت تقدمها عنديا ، ومن حيث جهة العرض ، فقد كانت الفرقة تمر بفترات توقف طويلة عن العروض فتتوقف بالتالى صلتها بالجمهور ، أما بعد اعداد برنامجها الجديد فى عام ١٩٦٨ ، فقد قدمت الفرقة عروضها فى القاهرة ، والاسكندرية وعدد كبير من المحافظات بالإضافة الى تقديم عروض خاصة للترفيه عن قواتنا المسلحة فى الجبهة ، وقامت الفرقة بجولة واسعة ، تعتبر أطول جولة قامت بها فرقة فنية تابعة للدولة ، استمرت فيها ستة شهور، زارت



رقصة الدبكة

خلالها أنقره ، واستانبول حيث شاهدها ٩٠٠٠ متفرج تركي ، ثم زارت ، بلوتوريف وتلومين ، وفارنا ، وكانافو ، وصوفيا في بلغاريا ، ٦١٠٠ متفرج ثم زارت ، بوخارست ، وبوليشست ، وجلاتس ، وبريلا في رومانيا ٤٣٠٠ متفرج .

وزارت - ليننجراد ، وموسكو ، وريجا في الاتحاد السوفيتي ١٩٣٠٠ متفرج .

ثم زارت - البلنج ، وجودانسك ، وبروتوسلاف وزايجا ووارسو في بولنده ٢٥١٠٠ متفرج وقد شاهدها في هذه البلدان وغيرها من البلاد التي زارتها الفرقة حوالى ١١٠٦٠٠ متفرج صفقوا فيها لفننا الشعبي ، كما زارت الفرقة دمشق مرتين الاولى في مهرجان المسرح العربى في مايو سنة ١٩٦٩ ، والاخرى في معرض دمشق الدولى في سبتمبر سنة ١٩٦٩ .

وقد حققت هذه الزيارات أكثر من فائدة ، فالى جانب انها تعتبر اعلاما ممتازا للثقافة والفن في الجمهورية العربية المتحدة - ويظهر ذلك في مئات المقالات والتحقيقات الصحفية والبرامج الاذاعية والتلفزيونية التي ظهرت عن الفرقة في البلاد الاجنبية ، فان أعضاء الفرقة أنفسهم قد استفادوا كثيرا من خلال التعرف على فنون هذه الشعوب .

بقيت بعض الملاحظات التي يجب أن نسلجها هنا .

ان كل أعضاء الفرقة تقريباً يعانون من ضعف الاجور ، وعدم التفرغ الكامل ، اذ أن أغلب عناصر الفرقة مشغولون في أعمال وظيفية ، اما في داخل وزارة الثقافة أو في الوزارات المختلفة فيحول دون اجراء تدريبات صباحية ، كما أن عدم وجود الراغبين من أعضاء الفرقة كأعضاء متفرغين لايجعل انتماءهم الى الفرقة انتماء كاملاً .

انه لشيء غريب حقاً ، أن المسئول عن كافة الاعمال الفنية المتصلة بالخلق الفنى ، وهو المصمم «كمال نعمين» ذهب مؤخراً في منحة دراسية الى المجر ، وتقابل مع الفرقة في أوروبا واكمل الجولة



رقصة الدبكة



الزمار البلدى

معه ٥٠ . وعندما عاد الى القاهرة وجد أن مرتبة قد نقص خمسة عشر جنيها ، ولم يصدر له قرار التعيين من مؤسسة المسرح حتى الآن !! انه الروتين بلا شك .

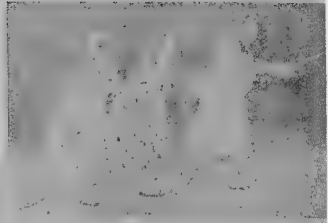
ومع هذا فقد حققت الفرقة في موسم الصيف الماضي وحده إيرادا ضعف الإيراد الذي حققته كل الفرق الدرامية في هذا الموسم - (٤٥٠ جنيها) يوميا . . .



بقي أن نشير الى أن مجلة 'الفنون الشعبية' تعتبر نفسها شريكا في كل ما تحققه الفرقة القومية للفنون الشعبية من نجاح ، لان المجلة ممثلة في هذه الفرقة بأحد أعضاء هيئة تحريرها وهو الاستاذ عبد الفتى أبو العنين الذي ينتقى ويشرف على اختيار الازياء الخاصة بالفرقة (منذ عام ١٩٦٣) ، ولا تقل أهمية الازياء في العرض المسرحي عن الحركة أو الموسيقى ، وانما هي عنصر أساسي يتوقف عليه الكثير مما تحققه الفرقة من نجاح ، وتصميم ازياء الفرقة لا يأتي من الفراغ أو من الاجتهاد الشخصي الباحث وانما يأتي نتيجة دراسات كثيرة ومسبقه ، وذلك باستخدام أحدث الوسائل العلمية في التدوين الصام للرقصة في أصولها الشعبية بأزيائها ثم يأتي دور مصمم الفرقة لكي يؤقلم الزي لكي يتناسب مع خشبة المسرح ، ويلعب انتقاء الالوان وانسجامها في الازياء دورا هاما في لحظة العرض الاولى دائما ، اذ يترتب على هذه اللحظة الانتباه والاعجاب بالمظهر العام للراقصين ، أو عدم تقبل الشكل من البداية . كل هذا يؤثر في نفسية المتلقي للفن الشعبي ، وكثيرا ما أعجب الاوربيون الذين عرضت الفرقة أمامهم فنسونها ، بأزيائها والوانها ، كازياء شعبية ربما يرونها لأول مرة .



لقد استطاعت الفرقة القومية للفنون الشعبية أن تتقدم تقدما ملموسا لا يستطيع أن ينكره أحد . ولكن ألا تستحق هذه الفرقة حتى الآن أن توفر لها صالة تدريب مناسبة ، بدلا من تسولها لصالات بعض المسارح لاجراء التدريبات عليها . ان توفير صالة التدريب ومحاولة القضاء على المشاكل التي تواجهها الفرقة القومية يعتبر واجبا قوميا يجب على مؤسسة المسرح أن تحاول تحله بجدارة . وخاصة أننا مدنيون لها بالكثير حتى الآن مهما كانت الأمور . وعلينا أن نتم ما بدأناه .



لقطة من رقصه الدحية



البنات والصيدان



الأجوز في اليونسكو

حرصت مجلة الفنون الشعبية على أن تسجل المقال الأول عن الفولكلور للدكتور لويس عوض لأنه حاول أن يناقش من خلاله طبيعة المادة الشعبية ونواميس تطورها ، ومع ذلك فمن المعروف أن الكاتب إنما يصدر عن اجتهاد خاص يشكر عليه ، وتحتفظ المجلة بإحقاقها في الرد الموضوعي على ما جاء في هذا المقال .

« المحرر »

للودجان الفنى الجماعى المجهول النسب وليس خلقا فنيا من عمل الفنان الفرد . الذى نراه يعرض على مسارحنا وفي أفلامنا ليس فنا شعبيا بالمعنى الحقيقي، ولكن الفن الشعبى كما يتصوره المثقفون أو كمنّا يريدون أن يتصوروه . وهذا كلام أخطر ما يكون لأن معناه الحقيقى هو أن كل جهودنا وجهود غيرنا نحو الاعتراف بالفنون الشعبية وتطويرها من القمة جهود مزيفة ومفسدة لمقومات الفولكلور الذى ينبغى أن ينبغ من القاعدة ، ومن القاعدة وحدها ، أن ارتقت أفرزت فنونا وآدابا راقية والعكس صحيح ، والناس فى مصر لا يرقصون كما يرقص فرقة رضا والفلاحون عندنا لا يفتون على طريقة « تحت الشجر يا هبية » أو على طريقة « ياخوخ خانونا الحبايب واحنا لم غنا » والصدايدة عندنا لا ينشدون على طريقة « العتبة جازز والسلم نايلو فى نايلو » .

وانما كل هذه الاشياء ملفقة من خيال غنائى البورجوازية المدنية التى تستخرج مادتها من المنجم الشعبى لسبب أو لآخر ، لتأجج به أو تثبت التصاقها بالجماهير أو لتعين الجماهير على

عقد فى لبنان فى الفترة من ٢٧ الى ٣١ أكتوبر سنة ١٩٦٩ - « مؤتمر المائدة المستديرة السادس للمسرح والسينما والأدب والفنون التشكيلية فى آسيا والشرق الاوسط تحت اشراف اليونسكو » وقد تركزت جلسات المؤتمر الخمسة حول بحث مشاكل مسرح خيال الظل والأراجوز ، ومشاكل الفولكلور والسينما .

وقد طرحتم أثناء المناقشات بعض القضايا الهامة التى كان ينبغى أن تلقى مزيدا من العناية ولكنها للأسف بترت فى عجله .

ومن هذه القضايا قضيتان :

القضية الأولى : طرحها أحد مندوبى لبنان حين قال أن الفولكلور لا يكون فولكلورا الا اذا أنتجه الشعب للشعب ، وكان ذلك فى معرض رفضه فيلم « بائع الخواتم » كنموذج للفيلم الفولكلورى الذى يستخدم الأسطورة الشعبية اللبنانية والفناء الشعبى اللبنانى والرقص الشعبى اللبنانى كما عند هذه الاشياء الاخوان رحباني ، وأخرجها يوسف شاهين ، بمعنى أن الفولكلور افراز

● عن مقال للدكتور لويس عوض - الأهرام ١٤/١١/١٩٦٩

فأمر لنا « حمار شهاب الدين » لصالح جاهل
وما شاكل «حمار شهاب الدين» وإنما هي تنتمي
إلى أدب الأطفال وما يدخل في بابة أشياء جميلة
حقاً ، ولكن لا صلة لها البتة بالوجدان الشعبي
وفي الرواية يكتب لنا عبد الرحمن الشراقوي
أدباً عن الفلاحين كما يتصورهم عبد الرحمن
الشراقوي لا كما هم في حقيقتهم ، وفي المسرح
ينشئ لنا يوسف إدريس سامراً ميتافيزيقياً
يجيب فيه على بعض أسئلة باكونين وكروبتكين
ويتفكه فيه بدعابات الطبقات المستهلكة «الفلاحون
لا يستهلكون» ثم يسمى هذا سامراً شعبياً .

كل هذا ينبغي أن يدفعنا إلى طرح جملة أسئلة
حيوية لابد من الإجابة عليها حتى نتبين طريقنا
الصحيح في تناول الفنون الفولكلورية . إن
الفولكلور في جوهره هو فن الشعب وفكره
ولفته انتاج واستهلاك ولقد نجد بين الطبقات
المتأخرة في المجتمع بعض رواسب الفنون والآداب
والمعتقدات الفولكلورية بحكم نقص تصفية الوجدان
العساف في مصفاة الحضارة الثقافية العقائدية
ولقد نجد عكس ذلك بين الطبقات الشعبية
فنجد بعض رواسب الفنون والآداب والمعتقدات
الحضرية في الطبقات الشعبية بحكم سطوة
الطبقات المتأخرة وقدرتها على التأثير في الجماهير
ولكن هذا أو ذاك هو الاستثناء لا القاعدة .



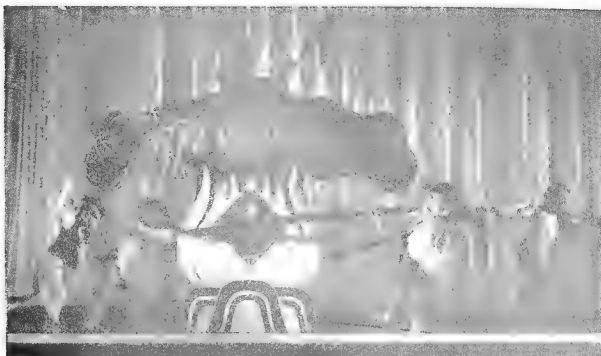
وأول سؤال ينبغي طرحه لفهم موضوع
الفولكلور فهنا علمياً هو : « ليس جائزاً أن
اهتمام المثقفين الحسنين النية بما نسميه الفنون
والآداب الفولكلورية قد دخلته بعض الرومانتيكية
بسبب الاتجاه السياسي المطرد نحو « تأليه »
الشعوب ، بعيد أن كان الفن الشعبي والآداب
الشعبية يعد حتى القرن التاسع عشر مجرد
«خامة» غنية يستمد منها الفنانون والآدباء
موضوعات وأشكالاً أو يستوحون مغزاهاً أو
يستلهمون مناخاً أو يجددون بها فنههم وفكرهم
شكلاً ومضموناً تجديداً كاملاً ، غدت هذه الفنون
والآداب الشعبية منذ بزوغ عصر الجماهير ، غاية
تطلب لذاتها ويسخ المثقفون عليها صفات قد
تكون فيها وقد لا تكون ، ويرون فيها أصالة
وصحة وأبعاداً أو أعماقاً قد تكون فيها وقد
لا تكون ، وينسبون إليها نضجاً واكتمالاً ومقاصد
قد تكون فيها وقد لا تكون ، في الماضي كان
الشاعر اليوناني يستخرج من فولكلور حضارة
ميوسى وميسيناى وطروادة وهيلاس خامة يبنى
بها أناشيد «الابلاذ» و «الوديسا» ثم يشتق من
هذه الأناشيد ومن جذورها الشعبية خامة يبنى



أثراء فنونها وآدابها ، ولكن أيا كانت الدوافع
التي تدفع الفنان البورجوازي على تبني الفن
الشعبي ، فإن انتاجه فيه لن يكون صادقا لأنه
يجسد وجدنا ويعبر عن حساسية غير وجدان
«الشعب» وحساسيتها . ومهما قيل من أن
الجماهير بالفصل تتأثر بفن الفنان البورجوازي
وتردده وتتفاعل معه ، فإن ذلك ليس نتيجة
طبيعية لأنه التمييز الصحي الطبيعي عن وجدانها
وحساسيتها ولكن لأن الفنان البورجوازي قد
استولى على أستوديوهات الاذاعة والتلفزيون
والسينما وعلى خشبة المسرح وعلى أموال وزارة
الثقافة لينشئ بها بضاعته ويفرضها على الناس
فرضا بقوة أجهزة الارسل الجماهيرية .



ومعنى هذا أيضاً هو أننا إذا حاولنا أن نحبي
بين الفلاحين البسطاء فنا شعبياً اندثر أو كاد
يندثر كالأراجوز أو السفرة عزيزة ، فلن ننجح
في شيء كثير لأننا نترك للطبقات الشعبية خلق
فنها الشعبي بنفسها وإنما سيؤول الخلق في هذه
الفنون المسرحية إلى مثقفي المدينة وإلى أشباه
المثقفين وربما منهم من أتم دراسته في رومانيا
وتشيكوسلوفاكيا وسافر في رحلات استطلاعية
إلى اليابان ليشتل منها إلى تراثها وجوها من فن
الكابوكي وفن النو وقد رأينا بالفعل بعض ثمار
هذا حين أنشأنا مسرح العرائس منذ أعوام قليلة



ولو أن الادب الرسمي والفن الرسمي والثقافة الرسمية في بلادنا لم تقف زهاء ألف سنة كاملة هذا الموقف العدائي البطاش من أدبنا الشعبي وفننا الشعبي وصرفتنا عن كنوز هذا المنجم العظيم الزاخر بأنفس الخامات ، منجم ملاحنا وموادلنا وحواديتنا وخرافاتنا ومعتقداتنا وكافة ماثورتنا لكان لنا اليوم أدب عظيم وفن عظيم نباهي به أخصب أمم الأرض أدبا وأثرهم فنا ، لو أننا التفتنا خلال السنوات الألف الماضية الى سير «أبو زيد» و «سيف بن ذي يزن» و «الأميرة ذات الهمة» و «عنتر بن شداد» و «ألف ليلة وليلة» و «الظاهر بيبرس» و «ألف ليلة وليلة» وحواديت «الشاطر حسن» و «الست خضرة الشريفة» واعتبرناها تراثنا القومي في الادب والفن بدلا من أن ينفر منها مثقفونا طوال حكم المماليك والترك ويصسمون أدب الملاحم والخيال بأنه أدب عصر الانحطاط متمسكين بالادب العربي الرسمي من المعلقات الى المتنبي ومن سجع الكهان الى مقامات الحريري والهمذاني ، وهو أدب لم يترسب قط في وجدان الشعب المصري ولم يشعل في قلبه نارا ولم يضرم في عقله شرارا حتى كان عصر شوقي ، باختصار لو أننا أخذنا خامة أدبنا من منجم تراثنا الشعبي في الآداب والفنون ، لبلغنا ما بلغه الاوربيون اليوم من أمجاد في الرواية

بها «أوريستيا» أسخيلوس و «أوديبات» سوفوكليس . كذلك كان الحال في فنان العصور الوسطى الذي صاغ من فولكلور برابرة الشمال ملاحم النيتونج والفولسونج والجرترير والبيوولف في الجانب الجرمانى أو التيوتونى ، وصاغ من فولكلور الشعوب اللاتينية رومانس الوردة و «أغنية رولان» و «أورلاندو غاضبا» ودعك من عمل بوكاشيو وتشوسر وسينسر الذين صاغوا بيد الفن خامات الفولكلور الشائعة في أوربا الوسيطة حتى شكسبير العظيم حين لم يستمد مادة مسرحياته من التاريخ استمد خامته من الفولكلور الدنماركي «هاملت» أو الفولكلور الانجلو سكسوني «الملك إير وسميلين» ومن الفولكلور الايطالى «عطيل وروميو وجوليت وتاجر البندقية الخ» . وأعاد صياغة هذه الخامات التي وجدها في سلكسوجرا ماتيكوس أو في هولنشيد أو في بانديللو . الخ بيد الفن العظيم - الماس شى ومنجم الماس شى . آخر ، الذهب شى ومنجم الذهب شى . آخر ، والفولكلور كان دائما المنجم الغنى الذي يستخرج منه الفن الرفيع ، ولكن الفولكلور قد يكون وقد لا يكون فنا رفيعا وأدبا رفيعا .



من الادب الشعبي والفن الشعبي ، مزيف لأنه
نابع من غير أصحابه الحقيقيين وموجه الى غير
أصحابه الحقيقيين .

نحن تأخرنا بعض الشيء أو ربما تأخرنا كثيرا
لأننا نعيش في عصر السينما والراديو والتلفزيون
والصحف وكافة وسائل الإذاعة الجماهيرية
انفورية، ومادامت كل وسائل الإرسال الجماهيرية
الفورية مركزة في المدينة ومركزة بالذات في يد
مثقفي البورجوازية المدنية ، فإن أمل الفلاح
المصري في أن ينقل ثقافته وفنونه وآدابه من هذا
الغزو اليومي الآتي اليه على موجات الاثير أو على
الشاشة الكبيرة أو الصغيرة ، وى أمل له في
أن يحدد بنفسه تراثه الشعبي ويطوره بحيث
يصبح أساسا لثقافتنا الوطنية أو دعامة قوية لها
على أقل تقدير ، وهل توقف التعليم العام
والتنوير العام والتثقيف العام لكي يحتفظ
الفلاحون بخرافاتهم السقيمة ؟ محال طبعاً .

أم ترانا نزيّف لهم ولأنفسنا فنا شعبيا وهما
سك وضرب في القاهرة في شارع ماسيرو وفي
شارع الصحافة وفي مدينة الفنون التابعة لوزارة
الثقافة في الهرم وعلى مسارج الدولة . هذا
ما نحاول أن نفعله الآن : أن ننشر مع علم المدينة
وفنها وفكرها خرافات المدينة مكان خرافات
الريف . والحق أننا لم نوفق حتى في هذا توفيراً
كبيراً ، لأن السينما والتلفزيون والإذاعة وسائل
وسائط نشر العلم والخرافات في حقيقة الامر
مشاكل أوروبا وأمريكا تقترب من آسيا وأفريقيا
درجة درجة ، ولكنها لم تصبح بعد من مشاكل
آسيا وأفريقيا على المستوى القومي . ففي مصر
مشاكل قرى كثيرة لم تدخلها الكهرباء بعد (غير
العزب والنزل) وبالتالي لم تدخلها السينما ولا
التلفزيون وفي هذه القرى والعزب والنزل ملايين
من الفلاحين لا يحسون بما يبثه مثقفو القاهرة
لثقافتهم من خير وما يكيّدون لها من شر ، وهم ثلثا
سكان مصر ، وفي مصر أيضاً نفس هذا العدد من
الأميين الذين استحالت غزؤهم عن طريق الصحافة
والكلمة المكتوبة . ويبدو أن الامر على غرار هذا
في كافة بلاد آسيا وأفريقيا وما اصطلح على
تسميته بالدول النامية ، لا كهرباء ولا مواصلات
ولا أبجدية « والأبجدية من وسائل المواصلات »
وبالتالي لا حضارة ولا مدنية وكل ما لدينا الآن
عوامس وجوهها أوربية وقلوبها وعقولها مزقة
بين تيارات ثقافية وحضارية متضاربة وريف غارق
في ظلام العصور الوسطى وربما ما قبل العصور
الوسطى ، والفجوة بينهما رهيبة . هناك دائماً



والشعر وربما في فنون الادب الاخرى من غير
طريق أوروبا .

إن هذا المنجم من الثقافة الشعبية ، هذا المنجم
من الثقافة القومية ، وهما شيء واحد ، فلا قومية
لثقافة الا اذا كانت شعبية ضاربة الجذور في
اعماق الجماهير إن هذا المنجم ظل مغلقاً ومختوماً
حتى اليوم ، ظل مغلقاً ومختوماً حين كان ينبغي
أن يفتح ويستخرج منه ولو أنه فتح واستخرجت
مكوناته لدبت في مصر وغيرها من البلاد العربية
حيوية الحياة طوال هذه الالفية الحزينة ولتجدد
بتجديد الحياة على أرض مصر فولكلور مصر
فلكل عصر من عصور الحياة فولكلوره ، وما من
أمة حية تمشي على الماضي المنط ، الاموات فقط
يعيشون على فولكلور الآباء والاجداد .

والآن فقط ومنذ ١٩٥٢ ، رغم عناد المحافظين
من سدنة الأدب الرسمي ، نستيقظ الى أهمية
تراثنا الشعبي في الآداب والفنون ، ولكن يبدو
أننا تأخرنا بعض الشيء ، ولأننا تأخرنا بعض
الشيء أو لعلنا تأخرنا كثيراً فنخشى ألا نخرج من
هذه البليظة الا مسخاً شائهاً من الآداب والفنون .
فقد جمال الشكل الذي ورثناه عن الادب الرسمي
وفقد حيوية المضمون الذي ورثناه عن الادب
الشعبي ، هذا المسخ الشائها هو نوع جديد مزيف

وخرافاتها عن طريق قوافل الثقافة ، ولكنها لم توفق كثيرا ، لأن الفلاحين كانوا ينظرون الى مثقفي المدينة الطائفين بهم نظرم الى السياح الأجانب لا نظرم الى أهلهم الذين هم من لحمهم ودمهم ، ثم ازدادت وزارة الثقافة جراءة فنصبت خيام قوافلها بصورة ثابتة فى عواصم المحافظات وبعض المراكز ، وسمت هذه القوافل الثابتة قصور الثقافة أو بيوت الثقافة ، ولكنها لم تجرؤ بعد على التفلسف فى الجسم الحقيقى للريف المصرى ، حيث لا كهرباء ولا طرق مواصلات وربما لا ماء مرشح بعض الأحيان . والنتيجة ؟ الحضر الكبير يخاطب الحضر الصغير . القاهرة تخاطب البنادر والمراكز . بورجوازية القاهرة تخاطب بورجوازية الاقاليم . ولماذا لا نقولها ؟ بورجوازية القاهرة تحاول أن تنفذ بورجوازية الاقاليم من جحيم الزيف الكثيف الرابض من حولها ، المترصد لها كالأقويى يريد أن يبتلعها .



ويخطئ بعضنا ويحسب هذه الأشياء أجهزة من أجهزة الثقافة الشعبية فى خدمة الفنون والآداب الشعبية وهذا ما نسميه الثقافة الجماهيرية .

ثم ازدادت وزارة الثقافة جراءة ، ولم تكف بالغزو من الخارج فعمدت الى الغزو من الداخل وآية ذلك هذه التجربة الجديدة التى تجربها ادارة الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة نحو لا مركزية الفنون والآداب فى الاقاليم ، فهى تشجع أصحاب المواهب فى المحافظات لينشئوا مسرحهم المحلى تأليفًا وإخراجًا وتمثيلًا ، وقد مصر بعضهم «عطيل» شكسبير فى قنا وعرضوها على اخواننا الصغانية قبيل بنجاح كبير . وأصحاب «عطيل» القنائين أو القنوايين فيما يبدو شيناب تقفوا عقولهم وقلوبهم ببعض ثقافة القاهرة التى سسبت لها أن تثقت عقلها وقلبها ببعض ثقافة لندن وباريس . هذا الفنان القنائى فى نهاية الامر « صنع فى القاهرة » فهل هذا من الفولكلور الشعبى المصرى فى شىء ؟

أم أنه مظهر من مظاهر الغزو الحضري لريف مصر ؟ أنه مجرد استمرار لمحاولة البورجوازية القاهرية أن تقيم بينها وبين بورجوازية الريف المصرى فى بنسأده ومراكزه جسيورا حضارية وثقافية ، تمهيدا للتغلغل الى عالم الفلاحين المقل عندما تصله الكهرباء ووسائل المواصلات .

فجسوة بين الريف والحضر حتى فى أرقى بلاد الدنيا . ولكن الفجوة بين الريف والحضر عندنا فجوة رهيبة .

والسؤال الذى ينبغى أن يواجهه المثقفون ووزارة الثقافة بصراحة وأمانة وواقعية وهدوء لا انفصال فيه هو : هل ثقافة الريف المصرى تصلح اليوم حقًا لأن تكون خامة لحضارة القرن العشرين ؟ نقول بواقعية لأن درجة من درجات الرومانتيكية قد داخلت نظرنا الى الفلاحين وبسطاء الناس منذ أن أخذنا بمبدأ تأليه الشعوب . ان الفجوة واسعة بين المدينة والريف تلك الفجوة التى تجمل حتى صماليك الافندية يرفضون العودة الى الريف الذى وفلوا منه بسبب فقره الشديد وقسوة الحياة فيه ، وهذا يجعلنا نشك شكًا صريحًا فى أن ثقافتنا الشعبية وكافة ما يمكن أن يندرج تحت اسم الفولكلور فى مصر يمكن أن يكون خامة صالحة للحياة فى القرن العشرين بعد كل هذه القرون من العزلة الثقافية عن العالم المتحضر .

وقد حاولت وزارة الثقافة بسبب هذه النظرة الرومانتيكية أن تنقل الى الريف علم المدينة



الفنانة أربينية بهليفيان

جوميدياس

أقامت بطريركية الأرمن الأرثوذكس بالقاهرة حفلا بمناسبة مرور مائة عام على مولد الفنان الشسمى الأرمنى جوميدياس فارتابيد تحت رعاية الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الذى أُناب عنه الدكتور عبد الحميد يونس فى حضور هذا الحفل .

وقد تبارى الخطباء فى البداية بالإشادة بفنانهم الشسمى الذى ولد بمدينة جودينا بتركيا فى ٢٦ سبتمبر سنة ١٨٦٩ من أسرة ريفية هوائتها الموسيقى والغناء ، وسمى عند ولادته باسم «صوغومون» ثم سعى جوميدياس بعد أن رسم راهبا على يد الأب خريميان . وكان قد دخل الدير فى أتمشيازين بالقرب من أريفان عاصمة أرمينيا ، وتلقى العلم هناك ، وقد أعجب المصلون بالكنيسة بأدائه للتراتيل الدينية لجمال صوته ، وعندما نصب لوطيفته الدينية عام ١٨٩٥ جمع ودون ولحن الأغاني الشسمية الارمنية الفلكلورية .

وقد تلقى جوميدياس العلوم والفنون فى مدرسة كوثامية بتركيا ثم بكلية اللاهوت المحقة بدير أتمشيازين بأرمينيا ثم انتقل الى قفليس ، وسافر فى بعثة الى برلين لدراسة فن الفناء والتأليف وهناك درس على يد الاستاذ الفنان ريتشارد اسميث ، والتحق هناك أيضا بكلية الفلسفة بجامعة برلين ونال درجتها .

وفى سنة ١٩١٠ عاد الى تركيا ، وقام بتكوين فرقة للأغاني الشسمية الارمنية مكونة من ٣٠٠ مقرن وطاف بها عدة عواصم منها القاهرة والاسكندرية وباريس وفيينا وبرلين والبندقية وجنيف .

وقد توفى جوميدياس سنة ١٩٣٥ ودفن فى باريس ونقل جثمانه بعد ذلك الى أريفان بأرمينيا - حيث أودع فى مقبرة خاصة فى حي الأدياء والمؤلفين .

وقد أحييت حفل تأبين جوميدياس الفنانة الارمنية أربينية بهليفيان ، فاشجنتا جميعا بالحن جوميدياس الشسمية والكنسية . . . وقد كانت بهليفيان بصوتها السوبرانو ليرك - كما يسميه الموسيقيون - شبيها عجيبا وعظيما ، لا يستطيع المستمع لها أن يفرق بين تلك الأنغام

التي تنساب برفق وحنان من فمها وبين أذق الآلات الموسيقية ، ان طبقات صوتها عجيبة حقا والأعجب منها قدرتها على استخدامها ، بأنفعالها الهادئ ، وتقصصها وذوبانها الذاتى فيما تقدمه من الحان ، لقد بكت أربينية فى إحدى أحن جوميدياس الكنسية . ورغم اختلاف اللغة ، بل وعدم المعرفة أيضا بما تقول الا أننى وجدت نفسى أستمع استماعا عظيما بما تقدمه هذه الفنانة الموهوبة ولعل ذلك يؤكد لنا - ان الفن هو الفن - والأداء الجيد يجبرنا على التقدير بل والاستمتاع بغير معرفة لما يقال وكما كنت أود أن تزور أربينية - الكونسرفتوار .

بقيت ملاحظة بسيطة . . . لقد ذهبت ميكرالى هذا الحفل ، وأخذت أقرب الطائرين من قبيل قطع الوقت ولشدها كانت دهشتى عندما شعرت بذلك الاهتمام الشديد بل واللفتة على وجوه القادمين من الأيمن لحضور هذا الحفل فى بطريركيتهم .

لقد قدم جوميدياس جهدا لا شك فيه للأرمن ، وكرمه الأرمن بالاحتفال بذكراه ، ووجدت نفسى أقارب بين جوميدياس وبين أولئك الرواد من أبناء شعبنا الذين قدموا لنا فى حياتهم أكثر آلاف المرات مما قدمه جوميدياس للأرمن ، ومع هذا فلا نحتفل بذكراهم ، لماذا لا نحاول أن نحتل من مفكرتنا وأدبائنا وفنانينا الذين تركونا إلى العالم الآخر ، أمثلة يحتذى بها المعاصرون من خلال إقامة الاحتفالات والمهرجانات الخاصة التي نبرز فيها أعمالهم وما قدموه لنا فتكون لنا مناسباتنا الوطنية الفكرية . أنها قضية تستحق التفكير فيها بل والعمل من أجلها .

« تحسین عبد الحمی »



أغانينا الشعبية .. في الضفة الغربية من الأردن

بقلم : نبيلة وهبة

فالكرم والفروسية وأغاني استقبال المطر ، والنظرة إلى الحب والزواج تتشابه بينهما . وهكذا غنى كل من الريفي والبدوي أغاني متشابهة ، كما افترخ الريفي الفلسطيني شأنه شأن البدوي بالانزلال عن الحياة المدنية قائلًا إن السلطان من لا يعرف السلطان ، والفنان الشعبي الفلسطيني « محارب ذيب » يغني أغاني الريف بنفس الاقتدار الذي يغني به الأغاني البدوية الصميعة .



ويكتشف الكاتب خلال رحلته الحسية في أعماق الوجدان الفلسطيني تشابها فريدا بين الفولكلور الفلسطيني وغيره في البلاد العربية المجاورة فالوجدان الشعبي الفلسطيني عبر عن نفسه بنفس الحكايات والأغنيات والرقصات والمواويل والعنايات والدلعونا والميجنا في لبنان أو سوريا أو مصر .

من أمثلة ذلك هذا الموال الدائع في الفولكلور المصري مع تغاير طفيف اقتضاء تغير اللهجة .

أيام بناكل عسل
أيام بنساكل خل

أيام نسام ع سمر
أيام نسام ع اطل

أيام بنلبس حرير
أيام بنلبس فل (أي خيش)

إن الاهتمام بالفنون والآداب الشعبية يعني ثقافيا سد انهدام الرحيمية التي قامت على امتداد ألف عام بين الآداب الرسمية والآداب الشعبية كما يعني موميا استظهار الملامح والقسمات الخاصة للشخصية المصرية أو الأردنية أو السورية داخل الإطار العام للشخصية العربية .

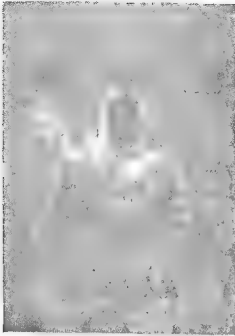
على أن دراسة الآداب الشعبية الفلسطينية تعني إبعادا أكثر عمقا ودلالات إبعاد مدى .. أنها تعني تأكيد الوجود الشعبي الفلسطيني الضاربة جذوره في أعماق التاريخ في مواجهة تحديات العنصرية الاسرائيلية .. ومن هذا المنطلق نستقبل كتاب أغانينا الشعبية في الضفة الغربية » للكاتب الاردني نبر سرحان .



ويحدد الكاتب الانماط الحياتية بهذه المنطقة بثلاثة أنماط ، الريفي والبدوي والحضري ، وتدور القيم البدوية حول الكرم والثار والفروسية، كما تتميز القيم الريفية بالحب العيمسق للأرض ويتغنى الريفي بجمال الطبيعة « زهر البنفسج يا ربيع بلدا » وقيم الواكب وصلوات الاستسقاء استقبالا للمطر أو المحاسا عليه اذا تأخر نزوله

ومن الطبيعي أن مثل هذا التقسيم لا يعني الانفصال بين أغاني الريف وأغاني البدو ، فليس ثمة انفصال جغرافي إذ أن مضارب البدو ميثوثة في كل مكان بالبلاد ، وليس ثمة انفصال وجداني

أيسام بتحكم ع أولاد الكسرام بالذل



السياسية فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتتميز هذه المرحلة بروح الانذار من الخطر الجاثم على أرض الوطن والمثل في الهجرة اليهودية ودعم سلطة المستعمر لها والتطبيق العملي لوعده بلفور .
ويصور الفنان الشعبى موقفه من منطلق الثقة بالنفس .

وأنا العربي يا عيسوي

تحت السيف دموني

والله غدى (٤) الصهيوني

واحمر بلادى فلسطين

وإضافة جادة الى الدراسات الفولكلورية المعاصرة

أنا ان طال الزمن وماودشملاي

واحمر بلادى فلسطين

وتهتز الثقة أمام تحرك الاحداث الدامية وترن في الامنية النعمة الفاجعة

مسكينة يا فلسطين

وحزينة يا فلسطين

شمو قضيتي أيام حلوين

وتعكس الاغنية الشعبية في هذه المرحلة عدم القدرة على تحديد فداحة الخطر الذي يتربص بالوطن حتى يتوجه الى المستعمر نفسه بالقول :

ديرها يا مستر ديل

بلكن ع ياك بتحل

ولكن الفنان الشعبى في بعض المواقف كان أكثر يقظة من الحكومات العربية التي أرجأت المواجهة المسلحة وانتظرت الحل من مقدمي وعد

على أنه بالرغم من هذا التشابه بين أغاني البلدان العربية تظل القسمات الخاصة بالأغنية الفلسطينية فهي تنفرد عن كل ما أنتجه الوجدان الجمعي للجماهير العربية بدخول الاغنية الفلسطينية معترك الحياة السياسية بشكل يعكس فداحة الجريمة التي تعرض لها الكيان الفلسطيني ، ومع الحصار الذي فرضه الحكم العسكري الاسرائيلي على الادب المكتوب أصبح الفنان الشعبى الفلسطيني قائدا جماهيريا وملهما ومستوحيا لروح النضال ومعبرا عن أحلام وآلام الجماهير وكثيرا ما تتحول احتفالات الأفراح الى مظاهرات عنف تحت لسان القوالين والشعراء الشعبيين الأمر الذي أدى بسطات الاعتصاب الى تقديم العشرات والعشرات من الشعراء الى المحاكمات العسكرية وقد سقط شهيدا الشاعر الشعبى المعروف باسم « حميد » وهو على رأس مظاهراته في ام العجم برصاص الاسرائيليين لمحاولته للوقوف في وجه آلاف الموابيل والعتايا والميجنا التي تان يزرعها في طول البلاد وعرضها ضد سطات الاعتصاب ، ومن أدوع ما يحفظه الفولكلور والفنان الفلسطيني هذه القصيدة التي خلفها مناضل فلسطيني مجهول وهو ينتظر تنفيذ قرار الشلق ويصغها انكاتب بقوله انها ما لبثت ان أصبحت صلاة فلسطينية في طول البلاد وعرضها (١)

ومنها :

يا كيل خل الأسير نايكمل نواحو

راح يبق الفجر ويرفر فر جناحو

يا ينهر جح المنشوق في هبة دياحو

شيمل اخبايب راح وانكسروا اقداحو

يا كيل وقف خافض (١) كل حصرات

يمكن سبيت من انا

ونسبت آهاتي

يا حيف (٢) كيف انقضت بيديك ساعاتي

لا تقن دمي خوف .. دمي على اوطاني

وعاكتبه (٣) زغاليل بالبيت جوعاني

من راح يطعمها بعدي

واخواني تئين قبل شباب عالشنقة راجو ؟

وبكرة مرتي كيف راح تقضي نهارها ؟

وبلها على او ويلها على صغارها

يا ريتني خليت في ايدها سوارها

يوم لدعتني اخرجت نا اشترى سلاحها !

ويرصد إلكتاب مواكبة الاغنية الشعبية للاحداث

بلقور اذ يتوجه بالولم الساخر الى دول الجامعة :

**لومي ع الجاسمة
ما تمسنا بسلاح
واحنا علينا الحرب
وجيوشها توتاح**

وتعنى الأغنية الشعبية مع الاحداث السياسية في المرحلة من عام ١٩٣٦ - عام الثورة الفلسطينية والاضراب العام - حتى عام النكبة في ١٩٤٨ فتناولت احداث الثورت المتتالية وتفتت بشجاعة المناضلين ويلخص الفنان الشعبي تحديده الساخر لبلاعات العدو الرسمية وهو يقول :

**المندوب في البلاعات
قال وما وقع اصابات
اعترف بجرح الفصايط
يعني احب مصابين**

اما المرحلة التالية اعوام ١٩٤٨ فيسميها الكاتب مرحلة النذب ومنهسا يتلقى الوجدان الشعبي الدمهشة الكبرى عن انهزيمه وقمة الماساة وقد حطمت شعبا من اللاجئين ويسيطر النغم الفاجح الحزين على الاغنية الشعبية

**جيت اودعك يا دار شمالي
غريب امسح دموعي بشمالي
انا ان طال الزمن
ومسار شمالي
عبوني من البكا بترشح دما**

ويقول :

**يا دار يا دار من عدنا كما كنا
لاطحك يادار بعد اشييه بالخنا
على ان الانسان الفلسطيني لا يلبث ان
يتماسك في مواجهة المحنة فينساقي أسباب
الهزيمة :**

**قال فساد العرب اكبر خسارة
اسل ها الجمع ما هو خسارة
على الله وعلى الرملة خسارة
يلوسهنا العدا ونحن عرب**

ويقول :

**ولو عينك وات هتك العذارى
واسلحة العدا فينا ثونا
تقول جيوشنا « هاكو اوامر »
غدا نخنى البلاد اذا امرنا**

ولا يتخلى انسان الحيام ووكالة الفوت عن امل العودة والتحرير ، ويحس بفطرته ان جسوره باقية وستظل دائما في قلب الارض المفتصة وان الكيان البخليل لا بد له ان يزول مهما طال به الزمن .

وينتهي الكاتب من تحليله لتعبير الاغنية الشعبية عن النكبة الى مرحلة التحدي ، وهي تخص مسار الاغنية الشعبية في المنطقة المحتلة بينما ظلت الاغنية الشعبية خارج المنطقة المحتلة تقليدية تمجد الوطن السليب وتنعى الشهداء وتتحسر على الحسارة الوطنية .

ثم جاءت نكبة يونيو سنة ١٩٦٧ ٠٠ لتقاها الفنان الشعبي بنفس الدهشة الكبرى التي تلقى بها نكبة سنة ١٩٤٨ ، وبعد ان كان الفنان الشعبي يتحسر على يافا والد والد الرملة نسمح الجنين الى المدن الضائعة حديثا ٠٠ شوق الجنين ونابلس والقدس ، والجنين للقدس مرتبط بالفزع من تدنيس المقدسات ويمكن هذا الانطباع هذا البيت من المتابا للعداء الفلسطيني « يوسف البرغوثي »

أوف

**يا صخرة ع العرب بالصوت نأدي
اليهود استعملوك شبه نأدي
بعد ما كان عود الله نأدي**

وقد علمت الاغنية الشعبية الفلسطينية العالم العربي كله الاحازيج واشعارات الفنانة التي تطلتها انجماهير في التظاهرات الوطنية ، الامر الذي يكشف مدى انتحام الفنان الشعبي الفلسطيني بقدر يلاذه .

بدنا مدبح

بدنا سلاح

لوطنا هالي راج

ولم يقتصر الكاتب على دراسة الاغنية كما يوجي اسم مؤلفه ، بل تعرض الى الفنون المصاحبة للأغنية الشعبية كالرقص الشعبي والموسيقى الشعبية كما عرفت للأزياء الشعبية الفلسطينية فاثار عديدها من القضايا لعل اهمها قضية العلاقة بين وسائل الاعلام الجماهيرية السورية الكراديو والتلفزيون وبين الاغنية الشعبية وهسل تؤدي الوسائل الحديثة بما لها من قدرة على النفاذ والتغلغل الى تقصى دائرة الاغنية الشعبية لتحل محلها اغنية المدينة المسروقة من المنجم الشعبي ؟ ويرى الكاتب ان تقديم الاغانى الفولكلورية في ثوب عصري وتوزيع موسيقى جديد احياء وتطوير للأغنية الشعبية بقدر ما هو انقاذ للأغنية البصرية من الوقوع في دائرة التكرار الرتيب .

والكتاب عامة رحلة فنية شائقة مع أسسواق واحلام الانسان الفلسطيني في الارض المحتلة ،

« نبيلة وهبة »

التراث الشعبي المناقل

نشرة فرترها كورت ، كاريل بيترز ، روبرت فيلدهاير
« جوتنجن ١٩٦٨ »

والأسطورة التاريخية ، • وفي كلا البعدين يعارض نط هؤلاء الذين يتكرون القدر التاريخي في أساطير الابطال ، ويجيب في الوقت نفسه عن التساؤلات الآتية : الى أي حد ندين أسطورة البطل للحقائق التاريخية ؟ وكيف نفر أسطورة البطل من هذه الحقائق لصالحها ؟ وما طبيعة الجزء الذي يدين بشئ للتاريخ ، ونراه في الوقت نفسه ذا طابع أسطوري ؟ وهل يسهم هذا الجزء في التعرف على الحقائق بشكل أوضح مما هو مدون في كتب التاريخ ؟



وقد أجاب «لورد راجلان» في كتابه «البطل» عن هذه التساؤلات جميعا بانكاره للتاريخ الشعبي • فقد أنكر وجود الملك آرثر وسينجفريد وروبن هرد وأشميل الى غير ذلك • ثم جاء شادفيك وأكد صحة التاريخ الشعبي وذلك في كتابه العظيم الذي يقع في ثلاث مجلدات ضخمة تحت عنوان « نمو الأدب » • وبعد أن عرض شادفيك لأساطير الشعوب وحكاياتها الشعبية الشهيرة ، انتهى الى أن الشعوب عاشت عصرا أطلق عليه اسم « العصر البطولي » • وقد كان الناس يعيشون في هذا العصر حياة نصف بدوية • وفي هذا العصر نفسه ازدهر الادب البطولي الذي ينبع من الظروف التاريخية التي عاشها الناس •

داخله كثير من العناصر الخيالية الا ان الباحث المدقق في وسعه أن يفصل التاريخ عن الخيال •

فالتراث الشعبي الشفاهي ، كما يقول دورسون ، لا يتفصل عن حياتنا • وإذا كان المجتمع يقبل الحوادث التاريخية ويرويها ، فهذا

يحتوي هذا الكتاب على ما يربو على أربعين مقالا تقع في خمسمائة وأربعين صحيفة • ومعظم مقالاته تختص بأبحاث ذات طابع محلي • على أنه يحتوي فضلا عن ذلك على أبحاث لها طابع العموم مثل مقال الباحث الأمريكي ريتشرد دورسون - اندي داعت شهرته في هذه السنوات في مجال أبحاث التراث الشعبي - عن «الخلاف حول قيمة التاريخ الشعبي المروي» • ومقال للأستاذ فرتر هارنورت عن « أبحاث الحكايات الشعبية وعلم النفس » • ومقال للأستاذ ماكس نوني عن « الاسرة والطبيعة في الحكاية الخرافية » • ومقال للباحث كارل بيترز عن « الحاجة الى مادة جديدة موثوق فيها في مجال أبحاث الحكايات الشعبية » • ثم بحث للأستاذ ميت طومسون ، صاحب الفهرس المشهور في تصنيف الحكايات الشعبية ، ومقاله عن : « أشكال افتراضية في دراسة الحكاية الشعبية » • وأخيرا مقال للأستاذ هربرت فيشر عن « نشأة الحكاية الشعبية في العصر الحاضر » •

ولنبدا الآن في عرض هذه الابحاث عرضا موجلا •

يقول دورسون في مقاله حول أهمية التاريخ الشعبي المروي : « ان السؤال حول مدى ثقتنا في التاريخ الشعبي المروي ، يعد أحد الأسئلة التي تعير إلباحثين حتى يومنا هذا » • وقد أثير هذا السؤال من زمن ، منذ أن زعم بعض الباحثين أن ابطال التاريخ القديم ، ليسوا سوى صور ممسوخة من آلهة الأساطير • وفي عام ١٨٩٢ كتب « ألفريد نط » الناشر الانجليزي والباحث الفولكلوري ، كتب بحثين حول هذا الموضوع : أولهما : « مفصلات حول أسطورة البطل » • وثانيهما حول : « التاريخ والتراث الشعبي

هو الدخول في أغوار الشعوب ، فعليها ألا تهمل هذا الجانب ، جانب الظواهر غير العادية التي تسيطر علينا في حياتنا اليومية .



٣ - الطبيعة والأسرة في الحكاية الخرافية (ص موسى)

ان الحكاية الخرافية - فيما نعلم - تتبع في تكوينها قوانين محددة . أما اطارها فيتحدد بالطبيعة والأسرة . فالحكاية تبدأ بتصوير البطل وسط أسرته الصغيرة ، ونعني بالأسرة الصغيرة ، الأب والأم والأولاد . ثم تستمر في تصوير صراع البطل مع أسرته ومع الطبيعة التي تظهر في شكل حيوان أو نبات يقدم اليه العون . فالأسرة والطبيعة يكونان في الغالب اطار الحكاية الخرافية . وقد تعرضت الحكاية الخرافية لأبحاث عديدة . فقد سماها فرويد « الحكاية الماثلية » . وهو يعنى بذلك الحكاية التي تبحث عن مشكلات الطفل النفسية التي يعانيها في أسرته الصغيرة . أما يونج فقد رأى فيها تعبيراً عن انقوى النفسية التي تعيش داخل الانسان وتدفعه للوصول الى الكمال متخطياً العقبات التي تبرز أول ما تبرز له داخل أسرته . وأما الظواهر الطبيعية التي تظهر في لتساعده في أزماته ، فهي ليست سوى تعبير عن تلك القوى الكامنة . على أن الحكاية الخرافية تسمو على كل تفسير منفرد . حقا ان الحكاية الخرافية تعبر عن أحلام الرغبة ، وحقا انها تسمو بخيالها على الواقع الكئيب ، ولكنها بعد كل هذا تمتد بصورها وببطلها الى أعماق جذور الانسان ، فكل شخصية فيها تعد مجتمعا في حد ذاتها . ولا تصور هذه الشخصية في محيطها الاجتماعي فحسب ، وإنما تصور في انسجامها مع الكون كله . فهي تلجأ الى الطبيعة حينما تياس من الانسان . ومن ثم فإن تفسير الحكاية الخرافية وفق منهج نفسى يعينه ، من شأنه أن يضيق أفق الحكاية الخرافية . وإذا كانت الحكاية الخرافية ترتبط بالانسان الذي عاش وما زال يعيش في ظروف معينة ، فلا ينبغي علينا إذن أن نقوم في تفسيرها ، وألا ترتبط بمنهج واحد يصلح لتفسير أى نوع قصصى في كل زمان ومكان .

٤ - الحاجة إلى مادة مؤثوق فيها في مجال أبحاث الحكايات الشعبية . (كارل بيتز)

في مؤتمر الحكايات الشعبية . الذي عقد في

معناه أن هذا التاريخ المروي يعد لبنة في تكوين المجتمع الذى يسعى علم التراث الشعبى اليوم أن يفهمه . وقد استطاع وجان فانسيا في كتابه الحديث عن « التراث الشعبى المروي » انذى صدر باللغة الفرنسية عام ١٩٦١ ، استطاع أن يؤكد هذا المعنى في قوله : « ان كل مجتمع أيا كان شكله يختار من التاريخ الشعبى ما يتلاءم مع تكوينه الخاص . والمعلومات التاريخية التي يمكننا أن نستمد منها من هذه الروايات تمدنا بدون شك بمعلومات عن بنية المجتمع » .



كل هذا يؤكد ، كما يقول الكاتب ، ضرورة الاهتمام بالتاريخ الشعبى . فهذا النوع لا يدخل في تصنيف الحكايات الشعبية ، ولكن لقد حان الوقت لأن يهتم به علم الدراسات الشعبية الحديثة .

٢ - الحكايات الشعبية وعلم النفس الشعبى : (روبرت هاركوت)

على الرغم من أن علم النفس قد اهتم بالتراث الشعبى ، وما زال مهتما به حتى اليوم ، الا أن علم النفس لم يهتم بالظواهر فوق الطبيعية التي يشغل بها الناس نفسيا في القرية أو المدينة . ومن ذلك الاعتقاد في الأرواح الضارة والخيرة ، وقدرة الانسان عبر المكان وهو ما نسميه بالحاسة السادسة ، والنبوءات التي قد تتحقق ، الى غير ذلك من الظواهر غير العادية . التي تنتشر في عصر الحضارة انتشارا كبيرا ، لا فرق في هذا بين بلد وآخر . هذه الظواهر التي تصد شعبية في الدرجة الاولى ، لم يولها علم النفس اهتمامه ، اللهم الا اذا حسیها من قبيل الهلوسة . ويذكر كاتب المقال حادثا حدث له نفسه في صغره ، ترك في نفسه أثرا كبيرا ، الى درجة أنه يعدده نموذجا من النماذج التي قد تحدثت في حياتنا اليومية والتي ينبغي أن ندرجها ضمن دراساتنا الشعبية المتعددة الجوانب . فقد كان يلعب وهو صبي مع أحد الصبية . ثم تشاجر مع صديقه الذى رمى به الى جدار كان يلعبان بجواره . وتآلم الصبي أشد الألم . فلما نهض رفع عينيه الى السماء ودعا على صديقه أن يموت عند هذا الجدار . ولم يمض يومان حتى جاءه نيا سقط صديقه من أعلى الجدار ووفاته في الحال .

مثل هذه الظواهر غير الطبيعية تسيطر على تفكير الناس . وإذا كان هم الدراسات الشعبية

شكلاً أصلياً لحكاياته ، ان هذا الشكل ، وان كان مجرد فرض ، يجعل الدراسة تسير وفق خطة منظمة . فمن هذا الشكل يستطيع أن يعدس بتطور الحكاية ، والفروق بين رواياتها ، والسبب في تفرع الروايات على هذا النحو من الأصل الأم وان الدارس لا يمكنه أن يقف مساكناً ، طالما كان عاجزاً عن اثبات الرواية الأولى اثباتاً علمياً . وما لا شك فيه أن المتخصص المتمق يستطيع أن يفعل هذا افتراضاً وهو افتراض يقوم على أساس من الدراسة العلمية كذلك .

نشأة الحكاية الشعبية في العصر الحاضر .
(هروب فيش)



طالما كانت الحكاية الشعبية موضوعاً من موضوعات الدراسات الشعبية ، فإن الباحث فيها سيداوم السؤال عن نشأتها . والسؤال عن أصل الحكاية الشعبية يشبه الى حد كبير السؤال عن المادة التاريخية التي يتعرف عليها المؤرخ ويدونها في سجلاته . كما يشبه الى حد بعيد السؤال عن المادة اللغوية التي يبحث عنها علماء اللغة ويدونها في أبحاثهم . ومع هذا فالسؤال عن نشأة الحكاية الشعبية ، يختلف عن السؤالين التاريخي واللغوي الى حد ما . ذلك أن باحث التراث الشعبي مكلف بتبينة أبعد من نطاق المادة في حد ذاتها أنه مكلف بالسؤال عن الشعب الذي نشأت بينه الحكاية .



وربما فاقحت الحكايات الشعبية المدونة أو التي جمعت في الأرشيف من زعم الحكايات التي ما زالت تروى كما ، ولكن هذا لا يعني أن الروايات المدونة أو تلك التي جمعت من زمن كافية بأن تطلعا على الصورة الكاملة لشعب من الشعوب في العصر الحاضر . ان المجتمعات تتطور سريعاً ، كما ان المستوى الحضاري يتغير وفق هذا التطور ، ومن ثم ينبغي على دارس مجتمع ما في أيامنا هذه ، أن يجمع أحدث ما يحكيه هذا المجتمع . ومن خلال هذه المادة الطازجة يستطيع أن يربط بين ما روى في هذا المجتمع وما يروى اليوم . ان ما يحكي الناس لا يخضع لتصنيف ثابت ، وانما يحكي الناس ما يشغلهم وما يتأثرون به في ظروف اجتماعية وحضارية معينة .

كيل عام ١٩٥٩ ، افتتح الاستاذ المرموق كورت رايت - الذي يرتبط اسمه دائماً بأبحاث الحكايات الشعبية - أن تسمى فقال : « ان السر الحقيقي اندي يختفي وراء انواع الحكايات الشعبية ، لا يتمثل في شكلها ، فالبحث عن الشكل اصبح مسألة ثانوية بالنسبة للبحث عن القوة الخالقة والدافع الروحي اللذين يعيشان مع الشعوب . ولكي نحس هذه القوة الخالقة وهذا الدافع الروحي ، ينبغي علينا ان نقوم بواجب مرئى يتجه بالدارسين الى اعماق بعيدة في حياة الشعوب » . بهذه الكلمة ناشد دناك الباحثين وفسق أى منهج ، أن يزودوا أنفسهم بحصيلة جديدة موثوقة فيها من اجل التعرف على شعب من الشعوب . فالروايات المدونة تسهم في القاء نظرة تاريخية على شعب ما ، ولكنها لا تكفى لدراسته . فينبغى علينا إذن أن نقوم بجمع مادة جديدة موثوقة فيها ، ونقوم بتصنيفها في الوقت نفسه . عندئذ سوف يتضح للباحثين ان هناك أنساقاً من الحكايات لم يتعود الدارسون أن يذكروها في أبحاثهم .

اشكال افتراضية في دراسة الحكايات الشعبية
(سميث طومسون)

لقد مر الآن ما يقرب من ثمانين عاماً على ظهور كتاب كارل كرونه عن قصص الحيوان ، وكتاب مس كوكس عن سندريلا . لقد حاول كل منهما ان يحلل نماذج الحكايات التي كانت معروفة لديهم آنذاك . ومنذ ذلك الوقت اختلفت نظريات دراسة انحكايات الشعبية وتوعدت .

ومن بين المساهمات التي ساهمت في دراسة الحكايات الشعبية على نطاق عالمي ، هو المنهج الجغرافي التاريخي . وفيه يبدأ الدارس بجمع الروايات المتعددة لنموذج من النماذج . ولكنه يدرك في أثناء مقارنة الروايات بعضها ببعض الآخر ، ان هناك فرعاً لهذا النمط . ومن خلال عملية المقارنة الشاملة ، يتعرف الدارس على خط سير الحكاية ، وعلى الطريقة التي تفرعت بها الحكايات عن الاصول الأولى . هذه هي الطريقة التي سار وفقها أصحاب هذا المنهج وعلى رأسهم آنتي آرنى . وقد حاول آنتي آرنى فضلاً عن ذلك أن يصل ببعض الحكايات الى أصلها الأول . ومهما قيل في نقد هذا المنهج ، ان انه لا يمكنه أن يصل بكل الحكايات الى أصولها الأولى ، فاننى أئادى بأنه ينبغي على كل داس وفق هذا المنهج أن يفترض - بعد دراسة واسعة لرواياته -



عالم الفنون الشعبية



بانتهاى الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٨ ، كانت
قد زالت ولاية تركيا على بلاد الشام التى قسمت
الى : سوريا ولبنان وفلسطين . ووضع فلسطين
منذ ذلك الوقت تحت الانتداب البريطانى
فخصصت بريطانيا لادارتها حكومة عسكرية
تابعة لها .

وفى سنة ١٩٢٣ اصدر المهندس المعماري
« أشبى » مؤلفه « مذكرات عن فلسطين »
بداه بقوله : « لقد عصفت بنا رياح الحرب العظمى
كفنائين ، وعطلت اعمالنا ، فمكتبى المعماري
بانجلترا ، قد أغلق أبوابه سنة ١٩١٦ وتبع ذلك
تعطيل للمصانع والمدارس . وبعد مغامرات عديدة
وجئت نفسى فى الشرق . وفى شهر مايو سنة
١٩١٨ ، بينما كنت لأعمل لحساب الحكومة المصرية
استدعنى الادارة العسكرية الفلسطينية لاعتماد
تقارير عن الفنون والحرف وللمساعدة فى مشروعات
التخطيط الجديد لمدينة القدس » .



ولئن كان ما ذكره « أشبى » يشير الى اهتمام
الغربيين بصناعات وفنون تلك المنطقة - فلسطين -
قد بدأ فقط منذ الانتداب البريطانى عليها سنة
١٩١٨ ، الا أن ذلك لا يعطى أن يكون من قبيل
الدعاية لحكومة الانتداب على فلسطين ، ذلك أن
ما كتبه مؤلفون غير « أشبى » يؤكد أن اهتمام
الغربيين بصناعات وفنون تلك المنطقة إنما يرجع

محاولة لدراسة الفنون الشعبية الفلسطينية

محمود السطوحى عباس

لزمان أسبق وأبعد بكثير من سنة ١٩١٨ • ففي كتاب « ارض فلسطين » لثومب «وليام البريت» أوضح هذا المؤلف ، أهمية ارض فلسطين من حيث انها تختلف عن كثير من الاماكن الاثرية التي تهم دارسي الآثار وباعتبار انها الارض - المقدسة لدى يهود والمسيحيين على السواء ، كما انها ثاني مكان مقدس لدى المسلمين ، وعرض ذلك المؤلف في كتابه المذكور للمؤرخين الذين ذهبوا الى فلسطين ، مبتدئين بالصليبيين الذين غادروا أوروبا بمقيدة سياسية غير عادية حيث كان الشغف يتزايد الى زيارة الارض المقدسة وحيث كل يتزايد بسرعة تدفق الحجاج الى القدس ، وما كتبه عن هذه المناطق وكان معظمه يتناول تقاليد وعادات العصور الوسطى القديمة التي تهتم بالحياة الآخرة دون حياة الدنيا ، وذلك الى أن بدأت روح جديدة للبحث والتاريخ من هذه الاماكن على يد المستكشف « فليكس ستشميد فاير » الذي قام برحلته الى ارض فلسطين ما بين ١٤٨٠ الى ١٤٨٣ • فبدأ يخرج من عقلية العصور الوسطى • ثم المؤرخ الألماني « ليوتهد رودف » ١٥٧٥ الذي اهتم بدراسة نوات المنطقية ، ثم المؤرخ « فليمنج زولارت » ١٥٨٦ الذي اهتم بالآثار والحضارة الحديثة وظهر شغفه بتصميم ألماني والحث على الآثار في رسومه •



ولقد أعد المؤلف ألبرت دليلا وافيا للرحالة والمؤرخين الذين قاموا بزيارة فلسطين وجمع المعلومات في الفنون والعرف في مقدمة كتابه سالف الذكر متدرجا من العصور الوسطى الى العصر الحديث • فمنهم الفرنسي ميشيل ناو ١٦٧٩ والانجليزي هنري موندريل ١٧٠٣ ويوشوب بوكوك الذي قام برحلته في عام ١٧٢٨ حيث قدم عديدا من الرسوم والتخطيطات تفوق كل من سبقه لزيارة فلسطين ودراسة فنونها وأوضاع « البرت » ما نشره المؤرخ الألماني « ادريان ريلاند » في كتابه الصادر عام ١٧٠٩ « دور الآثار القديمة في تصوير الطابع الخاص بالحياة في فلسطين » وبين استمرار تلاحق الرحلات في فلسطين حتى القرن التاسع عشر حيث زار المنطقة « اليريش جازير ستزين » ١٨٠٥ - ١٨٠٧ والسويسري « جوهان لودوينج بوكهارد » ١٨٠١ - ١٨١٨ • ثم ما كان في عام ١٨٢٨ حين بدأت ثورة حقيقية في دراسة آثار منطقة فلسطين ، وفي هذا الصمام أمضى الاثري « ادوارد روبنسون » ثلاثة شهور في الاراضي المقدسة مع تلميذه وصديقه « ايلي سميث » •

واذا كانت بحوث هؤلاء الرحالة والمؤرخين الذين قدمهم « البرت » خاصة بعلم الآثار فانهم تحدثوا عن احوال سكان فلسطين في تناسبا ابحاثهم وخاصة « بوكهارد » الذي كان يهتم دائما بالمعابد والتقاليد ، ووصف مشغولات الأهالي التي تهم دارسي فنون وحرف هذه المنطقة الى جانب أن أبحاث علم الآثار - خصوصا قبل أن تظهر دراسات علم الماثورات الشعبية كعلم مستقل - تعتبر أساسا لارجاع وفهم الفنون الشعبية الفلسطينية الحالية التي آلت الى حالة شديدة السوء بسبب ما واجهته في ظروف الهجرة • ذلك أن دراسة هذه الفنون على حالتها الحاضرة دون فهم أصولها التاريخية مع ما صادفها من معويات وظروف أثرت عليها تصبح بلا جدوى •

وعندما فلك الفلسطينيون أراضيهم عام ١٩٤٨ لم يبقوا معها أحاسيسهم وإنما ظلوا يحافظون على هذه الأحاسيس التي اكتت الآم القسرية وأمال العودة •

واذا كان الفن بوجه عام هو ذلك المنفذ الذي يعبر الانسان من خلاله عن أحاسيسه ومشاعره وبحيث يمكن الحكم على جدية فن ما بمعيار ما فيه من الصدق في التعبير عن مشاعر صاحبه وإمانته في نقل تجربته الفردية التي يعيشها ، الا أن الفنون الشعبية لها طبيعتها الخاصة التي تفرق بها وتتمايز عن الفنون بوجه عام ، فالفنون الشعبية هي دائما ذلك اللون الذي يخضع لأنماط معينة بقصد المحافظة على أصول تاريخية واحتياجات لغوية تحددها متطلبات المجتمع قبل متطلبات الفرد وتؤكد لها المناسبات الدينية أحيانا أو القوس الوثنية في أحيان أخرى فهذه العوامل الاجتماعية هي الضوابط التي تتحكم في الفنون الشعبية وليست رغبة الفنان المنتج لها وبحيث لا يحسها أحد غيره • فهذه الرغبة الفردية للفنان المنتج هي التي تميز الفنون الحديثة عن الفنون الشعبية حتى لقد أصبحت هذه الرغبة الفردية الملحة هي آفة الفنون الحديثة وقد بدأ البعض التيقظ للتخلص منها •



ومن جهة أخرى فإن الفنون الشعبية ، وإن كانت بطبيعتها لا تخلو من تسجيل المشاعر والافصاح عن الأحاسيس الا أن ذلك التسجيل

والانصاح هو لمشاعر وأحاسيس جماعية وتعبير عن غرض جماعي كالسحر أو الدين كما هو ملاحظ بموضوع الفنون الشعبية المرتبطة بالمعتقدات والشعائر الدينية وفنون السحر ، أما الجوانب الحرفي للفنون الشعبية فهو خاضع لأسلوب متواتر وأصول اجتماعية خاصة بالمهنة وليس لهوى الفرد المنتج .

وان كانت الفنون الشعبية في فلسطين ظلت على طبيعتها ولم تصبها فردية الفنان الحديث بل دعمتها ظروف الهجرة والروابط الاجتماعية بين المهاجرين وضيق وسائل المعيشة وعدم تطورها مع ظروف العصر الحديث ، الا أنه قد تدخلت عوامل أخرى كانت في أحيان شبيهة بالشوائب العرقية التي تصيب الفنون الشعبية في مراحل تطور المجتمع ، وفي أحيان أخرى أمراض خطيرة ناتجة عن فكر خارجي تحت زعم مساعدات مادية للمهاجرين أو تشجيع لمنتجاتهم وتسويقها كما كانت هذه المساعدات تلزم المهاجرين بانتاج ألوان معينة على حساب ألوان أخرى . فاستمرت صناعات واختلت أخرى ، استمرت صناعات النسيج بينما اختلت التجارة وتدهورت أشغال الحداثة والمعادن ، وحتى الأزياء لم تبق منها سوى وحداتها الزخرفية على ألوان حديثة وضام كيان الأزي الفلسطينية . بل ان هذه الوحدات نفسها أصابها تجميد . وان كان فقدان الوحدات لروابطها التاريخية لا يهدد المهنة ، فهذا التجميد كان أيضا يصيب الحس الفني ويغلب بين النمط الخاص لأزياء المنطقة وأنماط أخرى موجودة في بلاد مثل فنلندا أو شرق أوروبا مما يقلل من شغف المعاصرين لها . الأمر الذي عمل على طمس معالم هذه الفنون وفقدان أصالتها وحالتها الى مجرد موضحة أزياء .



أما باقي ألوان الفنون الشعبية الفلسطينية فقد أهملت تماما ولم يتناولها المسسولون عن التطوير أو دعم اقتصاد المنطقة ، وانما تركت لآثار تركة ١٩٤٨ وما ترتب عنها من حرمان الأرض التي لها الدور الكبير في ربط وتجميع واستمرار الفنون الشعبية حيث لم تعرف الفنون الشعبية كشكل منفصل عن الأرض ينتجه الفرد في أوقات الفراغ أو عندما يلتفت به الحساس بل هي نوع من الصناعات والطقوس تجميعها المناسبات ، وتوجد في الأسواق والموايد وحول الآثار القديمة ، ولا يفيد في الاستعاضة عن

الأرض في دراسة الفنون الشعبية مجرد الرجوع لكتب التاريخ والآثار لتابعة التطور ، والرجوع الى أصوله ، ذلك لأن حشد عدة آلاف من سكان قرى وقطاعات مختلفة نائية أو متقاربة ، متباعدة عن بعضها أو متضاربة في معسكر واحد ضيق كان عاملا على تبادل الانماط واختلط بينها بما ضيع المعالم لفنون تلك القرى والقطاعات وخلط بينها وبما لم يعد من الممكن ارجاع كل نمط الى أصوله ، فنجد الثوب على المرأة قد جمعت أجزاءه من أزياء مناطق مختلفة متعددة؛ فالطرحه من المجلد والثوب من يافا والزناز قطعة من القماش ليس لها ما يميزها . ليس هذا فحسب بل ان النقوش والرسوم المبردة عن الفنون الشعبية لجأت مختلفة أو غير متجانسة لفنون قطاعات مختلفة يصعب التمييز بينها لما أصابها من بتر لبعض أجزائها للاستعاضة عنها بأجزاء أخرى تجمع أرضاء رغبة المستهلك الغريب عن الأرض أصلا ، وأدى ذلك كله الى ضياع معالم أصيلة للفنون الشعبية .



وهناك صناعات أخرى غير الأزياء أصابها أضرار كثيرة بالنسبة لصناعة الأزياء مثل صناعة النسيج فبدأ ينتج على مناسج متفرقة في أجزاء من المسكرات وان اجتهد البعض في نقل نسج الكليم التي تميز به صحراء النقب واستمر ينتج على مناسج أرضية وتطويه لظروف ضيق الحياة وهناك صناعات لم يستطع الأهالي نقلها .

الى جانب هذه الأضرار التي أصابت الفنون الشعبية في فلسطين على أيدي مدعي الإصلاح وظروف الهجرة وفقدان للأرض واختلاط الانماط مع بعضها فقد دخلت عوامل أخرى كانت لها أضرار بالغة على هذه الفنون . وهي الانفتاح الى المواد الخام وخاصة خيوط النسيج . وشغف الاجانب بالوان معينة دون أخرى وخاصة في فترة قنقت فيها منطقة غزة عددا كبيرا من الأزياء القديمة بيعت للبوليس الدولي دون اليقظة الى أهميتها التاريخية كما ان مخططات التعليم التي كانت مرتبطة بوكالة الفوت لم تكن تعمل على استمرار أي نوع من هذه الفنون والحرف داخل نظم التعليم ولم تقم هيئة أو فرد بتجميع هذه الفنون الشعبية أو تسجيلها في الوقت الذي بدأت تتسرب للضياع الى جانب عدم ضمان استمرار انتاجها لما تتكلفه من مبالغ باهظة لم تتحملها ظروف الحياة بل حل محل الانتاج



فاخورة غزة

ضرورة لدراسة هذا التراث الذي بدأ يفقد معالمة وكادت تضيع أصالته بما أصابها من تمزق لأصولها وتشويه بسبب ظروف النكبة .

وهكذا نجد أن الاعتماد على ما يمكن جمعه من ثياب ، والعرض لتفاصيل الوحدات المشغولة عليها أو بحث أشكال ورسوم القفاز وخلافه ذلك من بين ما هو موجود لدى النازحين أو المجموعات الخاصة ، لا يكفي ليكون سنداً لدراسة تقسام لهذه الفنون ما لم يصبح الاستناد فيها إلى مراجع تبين ما كانت عليه الفنون والحرف قبل الهجرة حتى يمكن الاستدلال بهذه المراجع على أصول تلك المشغولات جميعها ، وذلك لسد الثغرات واستكمال الناقص وتجريدها من الشوائب حيث أن ما هو موجود منها الآن - وبدون هذه المراجع - من الصعب إرجاعه إلى أصوله أو حتى الحصول عليه بدون شوائب . وإذا كانت الفنون الفلسطينية تثير البعض

بيع هذا التراث القومي بأى ثمن ففي الوقت الذي نهبت فيه الأرض يعاد نهب التراث . تراث أصحاب الأرض نفسها وبشكل أكثر مكرراً وتحاملاً فلقد عرف في كثير من بلدان العالم الغربي لون من الأزياء الإسرائيلية الشعبية باسم «رام الله» تلك البلدة الفلسطينية الأصل .

ولقد خصصت هيئة اليونسكو من سلسلتها الخاصة عن المتاحف والتي تصدر كل ربع عام ، عدداً خاصاً عن المتاحف داخل إسرائيل يبين مدى تحايل إسرائيل لسلب التراث الشعبي الفلسطيني ونسبه إليها ، وإن كان لا يخفى هذا السلب على الشخص العادي المتصفح لهذا العدد ولا يخفى عليه كذلك هذا التحايل المكشوف على الحضارات القائمة في المنطقة .

وإذا كانت ظروف النكبة قد أثرت أيضاً على الفنون الشعبية بما استوجب أن تعرض أقلام الكتاب لأثار هذه النكبة إلا أن الاهتمام بتسجيل الفنون الشعبية الفلسطينية هو بذاته



فن البليوط على عصر نوب حديث من القدس

« بالمر » الذي قتل أثناء جولاته في الصحراء
ود • « ترومبل » •

وعرض « هيل » لهؤلاء الرحالة المؤلفين مقاطع
طويلة مما كتبوه مدعماً بها مشاهداته وتعليقاته
على عادات أهل مناطق سيناء وغرب فلسطين ،
وذكره لتلك المناطق والأماكن الشهيرة بطرازها
المعماري التاريخي المعروف •

وفي سنة ١٨٥٣ صدر في لندن للمؤلف
« فيسك » كتاب عن الأراضي المقدسة خص فيه
ذكر أسماء البلدان الفلسطينية وأرجاعها من حيث
الاسماء إلى أصولها التاريخية والدينية ، وماتحمله
من معان مثل وصفه للخليل ، بيت لحم ، ويافا •
وتناول عادات اليهود في هذه المنطقة كأقلية
لها ما يميزها دينياً من عادات وتقاليد • وقد
أسهب « فيسك » في استطراده لأجزاء من
الكتاب المقدس حيث أن قداسته ضرورية لفهم
معاني الاسماء التي قد تتناسى أصولها وتصبح
غريبة على الأجيال الجديدة ويتعذر عليهم فهم
معانيها وأسباب تسميتها فيذكر « فيسك »
في حديثه عن مدينة الخليل عندما توجه إلى

الآن لما بقي منها من ثراء فنى فانها كانت من
اهتمامات الكثيرين من قبل من زاروا منطقة
فلسطين سواء في رحلات للأرض المقدسة أو
لدراسة الآثار أو بعثات خاصة لدراسة تلك
الفنون بالذات •

فلقد نشر في لندن ١٨٨٥ كتاب باسم
« جبال سيناء وغرب فلسطين » للمؤلف « هيل »
سجل فيه رحلاته إلى مناطق سيناء وغرب فلسطين
متناولاً عادات البدو والفلاحين هناك ووصفاً
للأماكن الشهيرة مثل بيت لحم ودير السبع
والدبة والمسجد الأقصى وأريحا ، وغزه ويافا
وجامع عمر والرملة وسير إبيث الحادم •

وتعرض « هيل » في كتابه إلى حاصلات
المنطقة وخاصة الزيتون كما « في أجزاء من كتابه
إلى مؤلفين غيره سبق لهم أن زاروا مناطق سيناء
وفلسطين ، وكتبوا عنها مذكرات لرحلاتهم أمثال
الكاتبين « كوندل » - « ويسترن » « فارك » - « ويسترن »
« فشر » ود • « هيدنبورج » و « ف » و « و » و « و »
والسير « هوكر » « ويسترن » « لاركينيت » والاستاذ

منه سوى جدران وبعض الأعمدة المرمرية ، بعضها بمقام وبعضها مهمل ، ويوجد جنوب المدينة حائط إبراهيم حيث تتواجد ينابيع المياه المقدسة .

أما مؤلف الكاتين « كوندز » فلا يضاهيه مؤلف آخر وضع لدراسة عادات وتقاليد شعب من قبل . وإن كان في شموله يذكرنا بمؤلف « لين » الشهير عن عادات وتقاليد المصريين في القرن التاسع عشر ، حيث إن المؤلف كوندز أشار بنفسه في مقدمة كتابه إلى كتاب « لين » إذ اعتمد عليه في مقارنة العائلات المتوسطة بمصر بعائلات أهل دمشق والقدس ، التي تختلف عن طبيعة أهل الريف .

واهتم « كوندز » في أجزاء من كتابه الذي ألفه قبل عام ١٨٧٨ للحديث عن عادات وتقاليد

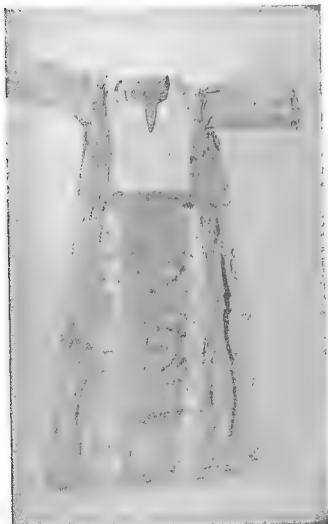
« هيبرون » بأنه الطريق الشهير عبر التاريخ فهو المر الدائم من يور السبع إلى بيت لحم ومنها إلى القدس ومن هذا الطريق انتقل السيد المسيح وأمه مع القديس يوسف عندما أبلغه الملك « قم وخذ لصبي ومعه وأهرب إلى مصر وكن هناك حتى أقول لك لأن « هيرودس » مزعج بأن يطلب الصبي ليهلكه » .

ويذكر « فيسك » أن الاسم العربي لهذه البلدة هيبرون « الخليل » بمعنى الصديق ومن الغالب أن يكون هذا الاسم هو اسم الرسول إبراهيم « صديق الله » حيث كان يلقب بإبراهيم الخليل ومدينة الخليل سبئية على تلال من أحجار رمادية اللون تبدو كأنها قباب الأسطح التي تظهر كمنظر أو موعة من قباب الكنائس المتجاورة .

هناك بحث مختصر سجله الباحث « كارستونج » في واشنطن سنة ١٩٢٤ عن استكشافه بمدينة « عشقلون » ، فمدينة عشقلون هي واحدة من خمس مدن تقع على الشاطئ الجنوبي لفلسطين على بعد ٣٠ ميلا جنوب غرب القدس . ولقد وجد اسم هذه البلدة في الكتابات الفرعونية أيام « هسيس الثاني » تحت اسم « اسكارومي » بينما كان يطلق عليها السوريون « اسكالونا » أو « لسكالونا » . وعشقلون هي مركز عبادة اله السمك « ديركتو » كما كانت عشقلون مركزا هاما للحضارة الهلينية ، وسماها العرب باسم « عروس سوريا » وشاهنت عشقلون صراعات كثيرة بين العرب والصليبيين ، ففي سنة ١١٥٤ احتلها الصليبيون ثم استرجعها صلاح الدين في ١١٨٧ لكن رتشارد قلب الأسد أعادها للصليبيين في سنة ١٢٧٠ ، ثم أخذها العرب بعد ذلك . وهكذا امتزجت على أرض عشقلون الحضارة العربية والحضارة الغربية .

وتنقسم استكشافات « كارستونج » في عشقلون إلى ثلاثة أقسام هي : الكشف عن أساس انشاء المدينة ، ودراسة عبارة الباسليكا والمسرح والجامع ، وتتميز أثر رحلات الفلسطينيين المبكرة .

وإذا كان بحث « كارستونج » في مجموعه يرجع إلى علم الآثار فلقد تعرض في ثناياه للعمارة الشعبية المحيطة بجامع عمر ، كما اعتمد في بحثه على مراجع عربية من ضمنها « المقدس » ٩٨٥ حيث ذكر أن الجامع العظيم مقام من أحجار المرمر ، وابن بطوطة « ١٣٣٥ » حيث ذكر أن مسجد جميل بعشقلون بني على يد أحد الخلفاء وجنوبه توجد بوابة ما زالت قائمة ، كما يوجد جامع ضخم يسمى بجامع عمر ، لم يتبق



نوب حديث من القدس عليه وحدات بالخيوط الحمراء

الذى ينتقل من القنطرة ليجد له ما يشابه في أماكن أخرى من مصر ، ليس السبب في ذلك هو أن يكون اشتراك عامل الطبيعة والمناخ ومصادر الحامة ، بل انه يرجع الى انتقال الأنماط نتيجة لرحلات السكان .

وإذا كنا نستخلص هذا من تاريخ تلك الفترة المرادفة لزمن تأليف كتاب ابن طولون ، ففي كتابه أيضا وصف لمقبرة غزة الشهيرة ، ولرحلات من غزة الى حمص ، كما يؤكد مرة أخرى مركز غزة ليس بين مصر والشام ، ولكن بين دمشق ومكة .

وهكذا نجد أن طبيعة تاريخ أرض فلسطين قد اجتمعت عليها حضارات من الشرق والغرب منذ القدم ، وليست هذه بقضية تستدعي البحث

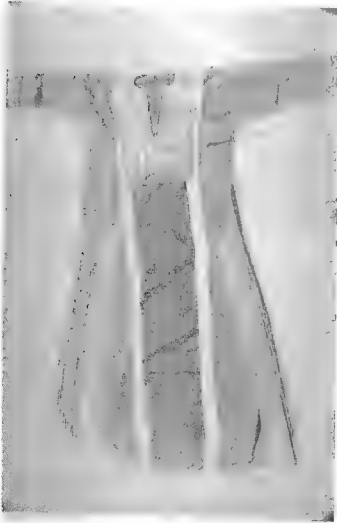
أهل الريف والبدو ، حيث تكلم عن طعامهم وأزيائهم والتجميل ، وعادات الفرس والأفراح والعادات المرتبطة بالاحتفالات الدينية ، وذبح الذبائح وتربية الأطفال والعصايم ، وعلاقاتهم بالآباء ، والرقص ، والرياضة ، والتقسايد المرتبطة بالموت ، وانتقل الى الصناعات الشعبية والزراعة ، وأهم أشجار فلسطين حيث تكلم عن الزيتون والعنب .

واعتمد كوندري في بحثه على ثلاثة مصادر أساسية وهامة حيث وضع هذا في مقدمة كتابه - الكتاب المقدس ، ودراسة علم الآثار حيث تكون الأبحاث خاضعة للتقاليد القديمة للبلدان وأخيرا دراسة طباع أهل البلاد الحاليين .

وان كان اسم فلسطين كدولة لم يظهر الا بعد الحرب العالمية الاولى حيث كان يطلق على بلدان تلك المنطقة اسم سوريا أو بلاد الشام ، فلقد كان ذلك الجزء من الشام الذى تقع فيه البلدان الفلسطينية مسرحا لأحداث من طبيعة خاصة منذ العهد العثماني وفتح سليم الأول لمصر حيث كانت تقع عليه معارك الصراع بين تركيا ومصر مرة كما كان يحدث بين العرب والصليبيين عكسيا للشام وتركيا من جهة مصر ، فكان من يعين حاكما لبית المقدس يعين في الوقت نفسه حاكما لغزة .

فيذكر ابن طولون - شمس الدين محمد - في مفاهكة الخلان في حوادث الزمان « تاريخ مصر والشام » من ٩٢٢ - ٩٢٦ هـ : « .. حيث خرج الجند من بيت المقدس وغزة وما حولهما ومعهم نواب تلك الامكنة وقضاتهم من قبل ملك الروم ، واستمروا يتجولون ثلاثة أيام » وفي مكان آخر كتب يقول : « وتوجهنا بمساكرنا وصناجقنا وأعلامنا وجيوشنا وخيولنا السابقات الصافيات وقسينا الصائبات ورجالنا المرصدين بصيد أعدائنا ، مع هداية الله تعالى ، من الشام مع السعد والظفر الى جهة مصر ، فوجدنا طومايناى الذى تولى سلطنة مصر ، وأقام جان بردى الغز الى كافلا للشام وجهه الى غزة وصحبته فرقة من العساكر المصرية » .

ولسنا في صدد عرض للتاريخ الحربى لمنطقة الشام ، ولكن المتبع لما كتب في فترة ابن طولون يتضح له أن منطقة فلسطين كانت دائما تتبادل عليها الصناعات والعادات التى تأتى مع جند تركيا وحكامها مرة ، وجند مصر مرة أخرى ، وما زالت هذه الصفات موجودة الى الآن فليس السبب في تشابه أزياء بدو النقب وبدو سيناء



توب يدوى من دير سين

الإندهاش إذا ما فوجئنا بنمط مختلف عن العصر الذي تعيشه الفنون الشعبية •

والذي ميز أرض فلسطين ليس • تتابع الحضارات عليها فقط، بل التقاء الحضارات وتمازجها عليها ، فلقد بدأت الحضارات العربية في عصر بنى أمية في الوقت الذي ما زالت فيه المؤثرات القديمة قائمة في ظلالها ، وفي الوقت الذي استطاعت فيه الحضارات العربية أن تؤكد طابعها المميز حدث الغزو الصليبي الذي نقل ملامح المصور الوسطى في أوروبا إلى فلسطين والتي كانت من مراكز الحضارة الهلينية منذ القدم ، كما أن مناطق البدو والشموب الرجل التي أحاطت بفلسطين من الشرق والجنوب والشمال أخذت تنتقل منها الرحلات إلى داخل فلسطين •

هذا التعايش والامتزاج بين الأنماط المختلفة من أماكن متفرقة رسم ظلا قويا على ألوان الفنون والحرف الشعبية الفلسطينية ، خاصة انشغال عدد كبير من أهالي المنطقة بحراسة الأماكن الأثرية والتاريخية بها ، وتخصصهم في حرف خاصة لتجابه مطالب الحجاج والزوار للأراضي المقدسة •

هكذا كان حال طبيعة أرض فلسطين وهو الحال الذي كان له تأثير على فنون أهلها • حيث أنه لو اقتصر البحث في تلك الفنون على ما هو عليه الآن يصبح من الصعب فهمها والتعرف عليها ما لم نرجع إلى أصولها التاريخية ، متقنين بطرؤ المهاجرين من ضيق العيش ومعلوماتهم الضيقة عن أصول صناعاتهم وافتقارهم إلى المواد الخام وازدحامهم في أماكن ضيقة عملت على مزج طابعهم وتشمت أصالة الأنماط في الزى والغناء وأشكال الفنون الأخرى • ومن ثم يجب الرجوع إلى أصول •

وإذا كانت هذه الدراسة المختصرة لم تقدم مواصفات عن الفنون الشعبية الفلسطينية فيجب اعتبار مثل هذه المواصفات والتصنيفات لوحداث وأنماط للفنون الشعبية ، لأن الوقوف على أمرها شيء غير مجد ، لا يقدم عليه سوى كل من بهره الشكل دون الاهتمام بأصوله • وما قدمناه لتعدد من المهتمين بأصول الحضارة الفلسطينية منذ القدم باعتبارها سندا إلى ضرورة دراسة تعتمد على الأساليب والأصول للفنون الشعبية الفلسطينية هذا إلى جانب حالة الفنون الشعبية الحالية التي آلت إليها بعد الهجرة •

ولكن طبيعة الفن الشعبي كربت ما هو مرسوم في الحضارة وما هو غير رسمي ، ولجميع كلا الطرفين ، هذه الطبيعة الخاصة بالفن الشعبي تستدعي ضرورة فهم الحضارات المختلفة التي تنامت على أرض هذا اللون من الفن ، فلقد استمر الفن الشعبي مفتاحا لفهم الحضارات الرسمية كطريقة للتعرف عليها فهو ذلك الفن الذي قدر له أن يحتضن الطرز المختلفة التي كانت تنهار نتيجة لتتابع التواريخ أو الفتوحات وسقوط الدول وهذه الطرز للحضارات المختلفة قد تركت بصمات عدة على الفن الشعبي الفلسطيني ، فينبغي التعرف على الحضارات الرسمية حتى يمكن إدراج أصول الأنماط الشعبية لكي لا تتسرع في الحكم عليها أو



صند ثوب فلاحى (بغوى) من يافا يبيض والنقش عليه بالخياط الحمراء والخضراء

المقاومة في الفولكلور القيناهي

بقلم : محمد عبد الحميد فرج



من بين جميع الآداب الفولكلورية في العالم نجد أن الفولكلور القيناهي يلعب دورا على جانب كبير من الأهمية في صياغة شخصية الإنسان القيناهي وتشكيل ملامحه الرئيسية ، ويتم ذلك التشكل بأسلوب عادي وطبيعي إلى أبعد حد .
فإن الارتباط والتفاعل بين الإنسان القيناهي والفولكلور يبدأ مبكرا جدا منذ أن يرى الطفل النور ويظل يمارس تأثيره عليه حتى في سنوات شبابه .
فمن عادة القيناهيات تطلق الأم أو الاخت على الطفل اسما من أسماء أبطال الاقاصيص الشعبية ، كما تعتبر رواية القصص والاساطير الشعبية المختلفة هي الوسيلة المفضلة لهدوء الطفل ودفعه إلى النوم عندما يجن الليل . وطوال مراحل نموه وحياته المختلفة يظل الطفل يتمثل بطولية تلك الشخصيات وأخلاقياتها ويجسدها في تصرفاته .

وبفضل ذلك التأثير العميق بالفولكلور استوعب الإنسان القيناهي تراث شعبه الهائل في المقاومة والبطولة وقويت الصلة بينه وبين جلود تاريخه البعيدة . ومن هذا الوعي المتعمق بتاريخ البلاد وبتراثها المتميز الطابع تشكلت

حتى تتوجت أخيراً بالثورة الوطنية التي استطاع فيها الثوار الفيتناميون بقيادة نجو كوين Ngo Quyen إيقاع الهزيمة بالقوات الصينية عند ضفاف نهر باك أونغ في عام ٩٣٩ ميلادية وإنهاء مرحلة السيطرة الصينية على الفيتنام واستعادة البلاد استقلالها الوطني .

ولم تستمر سنوات السلام طويلا فان القوى الاقطاعية الصينية لم تكف عن العدوان على الفيتنام طوال القرون الثاني والثالث والخامس عشر على التوالي في عهد أسرت سونج ، يوان ، مينج . لكن تلك السلسلة المتصلة من العدوانات الخاسرية كان مصيرها الحتمي هو الغشيل على صخرة المقاومة العنيدة للشعب الفيتنامي .

هذا الاستعراض السريع لتاريخ الاحتكاك الدائم بين القوى الوطنية الفيتنامية ولأعداء الخارجيين يؤكد حقيقتين على غاية من الأهمية . أولاهما هي ان ذلك الشعب قد قدر عليه بسبب صغر رقعته وقلة عدد سكانه أن يكون عرضة للعدوان الاجنبي على مدى تاريخه كله وبلا استثناء ، والحقيقة الثانية هي ان الشعب الفيتنامي استطاع في كل مرة استنفذ فيها الى السلاح ورفع راية المقاومة أن يحبط تلك العدوانات وأن يطرد المعتدين عن أرضه وأن يذيبهم مرارة الهزيمة القاسية . ان تواريخ حروب المقاومة قد شكل السجدة العامة لحياة الفيتنام وطبعت الفيتناميين بطابع الثورة والمقاومة ولاندتم مراحل السلام القليلة التي عرفتها البلاد سوى مراحل هدنة متقطعة لا يلبث بعدها أن تشب النار في البلاد تواكب علوانا اجنبيا جديدا ويصبح على عاتق الجيل الفيتنامي المعاصر لذلك العدوان أن لا يصني له ويقاومه .

الفيتنامي يجد نفسه في الفولكلور

انقسم الادب الفيتنامي الى تيارين رئيسيين . الادب الرسمي الذي يكتب باللغة الصينية ويقتصر استهلاكه على فئات المجتمع العليا ذات الثقافة والتعليم الصيني . وكان الطابع العام لهذا الادب الرسمي هو تقليد الادب الصيني ومحاكاته في أشكاله وأصاليه وبقدر ما كان ذلك الادب ينجم في الاقتراب والاتصاف من الادب الصيني كان يبتعد عن روح الشعب الفيتنامي ونبض حياته الحقيقية بمسافة كبيرة .

أما غالبية الشعب الفيتنامي فلم تستسلم تماما للسيطرة الصينية ، وبدأت تقاوم الوجود الصيني بشتي الاساليب ، فقد رفضت أساسا

ملاعص شخصية الا انسان الفيتنامي كشائر رافض ومقاوم لكل محاولات السيطرة والقهر الأجنبية . ومن هنا كانت هذه الشخصية الفيتنامية التي لا تخنف بخصائصها في يوم من الايام هي الرصيد المتجدد في كل مراحل تاريخ كفاح شعب هذه البلاد على تنافع أجياله .

وإذا كان تاريخ الشعوب المناضلة غني دائما بالأمثلة العديدة التي تكشف لنا عن أهمية الدور القيادي الذي لعبه فولكلور في الثورات والانتفاضات الوطنية ضد قوى السيطرة والطغيان ، فان أهمية هذا الدور تأخذ أقصى مداها بالنسبة لدور فولكلور الشعب الفيتنامي بالذات .



فالشعب الفيتنامي الذي فرض نفسه على العالم فجأة في مرحلة المد الثوري الآسيوي التي بدأت بنهاية الحرب العالمية الثانية يعتبر من أقدم شعوب آسيا ويحتفظ بتراث هائل من تجارب المقاومة قل أن يتوافر لدى شعب آخر . لقد كان يتحكم في مسار تاريخها كله عامل واحد هو المقاومة ، سواء كانت ضد أنواع السيطرة والعدوانات الأجنبية أو ضد أنواع الظلم المحلية ، ويكفي أن نستعرض بسرعة تاريخ فيتنام لتتأكد لنا تلك الحقيقة .

قبل الميلاد والثورة

ان مسيرة المقاومة الفيتنامية الثورية مسيرة طويلة تبدأ من عصر ما قبل التاريخ الميلادي بقليل وتستمر حتى عصرنا الحاضر . في بداية تلك المسيرة وقفت فيتنام بحكم موقعها الجغرافي في طريق توسع الامبراطوريات الصينية الاقطاعية التي نمت قوتها بعد أن تم توحيدها في القرن الثالث قبل الميلاد ، ففرخت عليها هذه الامبراطوريات نفوذها وسيطرتها لمدة تزيد على الالف عام تقريبا . ولم تكن تلك السنوات الالف مستكانة واستسلاما بل كانت على العكس سلسلة طويلة لا تنقطع من الثورات والانتفاضات الوطنية بدأت بثورة الأخوات ترونغ Les Soeurs Trung في القرن الاول الميلادي واستمرت ثلاث سنوات من عام ٤٠ - ٤٣ ميلادية ، ثم انتهت الانتفاضة التي قادتها المناضلة تريو Trien عام ٢٤٨ م ، وبعدها جاءت أطول ثورة متصلة في تاريخ الفيتنام وربما في تاريخ الثورات العالمية كلها واستمرت ما يزيد على الخمسين عاما من سنة ٥٤٤ - ٦٠٢ م وقادها الشاين لي بون Ly Bon وبعدها توالى الثورات بلا توقف

ماتواجرو في نفسه أن يعرم دام سان من زوجته وأن يضمها الى حريمه ويدبر لذلك خطة خبيثة .

ذات يوم اصطنع ماتواجرو المرور بمنزل دام سان بحجة زيارته حيث ادعى انه كان يقوم بالصيد في الغابة المجاورة ، وكان دام سان خارج المنزل كمادته فاستقبلته هوني بالترحاب وكرمت وفادته هو وتبشاعه وفي المساء عندما تيقن ماتواجرو من عدم مجيء دام سان ومن استغراقه في اللعب قام فجأة مع اتباعه واختطف هوني من منزلها وأركبها على فيل وانطلق عائداً الى اراضيه .

وعندما بلغ دام سان الخبر أسرع عائداً الى المنزل . . . وبعث في استحضار القبائل ، «المثويخ» ذوي الاقواس والسهام «والتيهي» ذوي الاذن المتدلية وامر باحضار كل المصاود والاقواس والسهام والرماح وحشد كافة الاعالي قائلا فيهم « ان اتبعوني لنخوض معركة كبرى ضد ماتواجرو »

وتجمع له خلق كثير ارتجت من وقع اقدامهم الارض . . . كان الزعماء يركبون الليلة ويتبعهم المئات والمئات من العبيد الذين كانت ههيمتهم مثل صوت جماعات النمل الاسود وهي تصعد من باطن الارض ، وفي صدارة ذلك الجمع كان دام سان يتقدم الصفوف .

تقسم الجمع الهائل وملا حدود المنطقة كلها حتى غطاه . . . ووصلوا الى املاك ماتواجرو الذي كان يبتني له حصنا ضخما احاطه بسياجين . من اشجار الباهيو الضخم وعلى طرفيه بابان هائلان . . . حطم اتباع دام سان سياج الاشجار وصنعوا ممرا يؤدي الى ابواب الحصن ، وكانت الالحان الموسيقية الحماسية تزيد من حميتهم وتدفعهم الى الهجوم . . . وامر دام سان اتباعه بان يحضروا المصاود والقفوس وأن يدكروا اسوار الحصن ويقتلوه من جذوره وأن يدمروه تماما . . . وعمل اتباع دام سان مثلاً تعمل جموع النمل الاسود عندما تقرر فرستها . . . ظلت تحطم وتدمر حتى وصلت الى شرفة ماتواجرو .

وعندما أدرك ماتواجرو اقتراب اعدائه برز من وكرة الذي اختبأ فيه في الحصن وتصارع هو ودام سان طويلا حتى اخترتت أحد سهام دام سان مؤخرته التي غرقت في الدم . . . وحاول ماتواجرو أن يهرب من المعركة لكنه لم يجد ملجأ فسقط على الارض متحاثرا بجراحه ، عند ذلك وضع دام سان قدمه فوق ظهر ماتواجرو .

ومرة اخرى حاول ماتواجرو أن يفتدى حياته

استخدام اللغة الصينية لغة تعامل في الحياة الفيتنامية اليومية وتمسكت بلفظها الوطنية كما رفضت الادب الرسمي وبدأت تفرز أديها السببي الخاص ولقد عكس ذلك الفولكلور بصورة أكثر صدقا روح المقاومة العنيدة والارادة الصلبة التي واجه بها الشعب الفيتنامي محتليه على اختلاف الصور ، تلك المقاومة التي قصرت السيطرة والنفوذ الفعلي للصين على ثلاث مقاطعات فقط . . . وفي ذلك الفولكلور وجد الانسان الفيتنامي صورة ذاته الحقيقية في ساعات مرارتها وساعات سعادتها النادرة ، ومن خلال الفولكلور عبر الفنانان التسميين عن افراحه واحزانه ، عن افكاره ومعتقداته في صورة الامثال والقصص والاساطير التي تناقلها افراد الشعب عن طريق الشفاهة جيلا بعد جيل .

وبعكس الادب الرسمي الذي كان يعبر اساسا عن الفئات العليا من المجتمع والذي امتلا تحت تأثير الصرامة التي اوجتها عقائد البوذية والكونفوشيوسية والتاوية بروح التشاؤم وكانت أغلب موضوعاته سطحية تنقصها الجدية ، فإن الفولكلور كان يعبر عن الجماهير الفقيرة التي تشكل غالبية الشعب وكان مليئا بالتفاؤل وبروح الثقة كما كان انسانيا الى ابد الحدود ويتضح فيه تصميم الشعب على الصمود والمقاومة .

ان الفولكلور الفيتنامي عامر بذخيرة خفية ومتنوعة من قصص واغنيات المقاومة لكننا سنكتفي بان نعرض هنا ملخصا لأحد النماذج الشهيرة في فولكلور المقاومة في فيتنام . . . انها قصة « معركة دام سان » .

قصة دام سان

بارس الفيتنامي يغتطف هيلانة الفيتنامية

كان دام سان يسوى اللعب وكثيرا ما كان يمسك خارج المنزل حتى يصبح عليه وقت الضياء . . . وكان لدام سان زوجة بارعة الجمال اسمها «هوني» تحدث بجمالها الركيان ، وكانت زوجة جميلة وذكية ومحببة لزوجها . . . سمع بجمالها الساحر أحد زعماء القبائل الاقوياء الطامعين واسمه «ماتواجرو» الذي أرسل عددا من اتباعه متتكرين ليتأكد من مدى صدق الروايات التي تحاك عن جمالها ، واصطنع الاتباع حيلة زاروا بها منزل هوني التي استضافتهم وقدمت لهم ما يحتاجونه من الطعام والماء . وعاد الاتباع وأكدوا لزعميهم صدق الاخبار . . . عند ذلك قرر

عشر وفوكوينه Vu Quynh في القرن الخامس عشر ٠٠ ونجوين دو Nguyen Du في القرن

السادس عشر ، والادباء ترونج كوك ترونج Pham Truong Quoc Dung وفلام دينه هو Doan Thi Diem ودوان ثي دينم Dinh Ho

في القرن الثامن عشر ٠٠ وقد حفظ ذلك التسجيل المبكر للفولكلور الفيتنامي الكثير من خصوصه من أن تضيق مع الزمن لذلك يصد الفولكلور الفيتنامي من أغنى وأخصب الفنون الشعبية في آسيا ٠

في العصر الحديث

ولقد لعب الفولكلور الفيتنامي أكبر أدواره وأبرزها في القرن العشرين حيث خاضت فيتنام غمار ثورتين عظيمتين ضد قوتين من أكبر القوى الاستعمارية العالمية هما فرنسا وأمريكا على التوالي ٠

فبعد أن سهل ضعف النظام الإقطاعي وفساده على الفرنسيين أن يفرضوا الحماية على الفيتنام في عام ١٨٨٥ هب الشعب الفيتنامي رافضاً الاستكانة واندلعت المقاومة الفيتنامية ضد الاستعمار الفرنسي وظلت أمواجه بين مد وجزر حتى استطاع المناضل الفيتنامي هوشي منه أن يجمع حوله قوى الشعب في جبهة فيت منه ويشعل ثورة أغسطس ١٩٤٥ مستغلاً ظروف انكسار فرنسا أمام ألمانيا في الحرب العالمية الثانية وأن يعلن قيام جمهورية فيتنام الديمقراطية واستقلالها عن فرنسا التي عادت بعد نهاية الحرب تساندها الإمبريالية العالمية لتشد الجمهورية الفيتنامية الوليدة ٠٠ عندئذ وجه هوشي منه نداه الشهير إلى الشعب «أنا مصممون على ألا نصبح عبيدا» وبدأ يسمى الجماهير للمقاومة ومواجهة العدوان الفرنسي على البلاد ٠ ان الذين يملكون البنادق والذين يملكون السيوف عليهم أن يحاربوا بها ٠٠ والذين لا يملكون السيوف عليهم أن يحاربوا بالجوارف والفؤوس والعصى ٠

ثم كانت هنالك دعوة ضمنية من الزعيم الفيتنامي لاستخدام سلاح الفولكلور لكي يؤدي دوره الحاسم في المعركة وهو دور تقليدي عرفته فيتنام في أكثر من مرحلة من مراحل المواجهة مع أعدائها الفذة ٠٠ وبفضل ذلك التراث الهائل الكامن في وجدان كل فيتنامي كانت الاستجابة شاملة وإيجابية إلى أبعد مدى ٠ وبدأت حرب التحرير الوطنية ضد فرنسا طيلة تسع سنوات

بأمواله ولكن دام سان رفض وأمر بإلقاء رأسه وأثابرو في البراري وبجسده إلى النمل الأسود ٠

الأيادة في أرض الفيتنام

ان قصة دام سان تتميز بانسجاسة وهي تتشابه في موضوعها إلى حد كبير مع قصة الإبادة اليونانية التي رواها هوميروس وهذا واضح في كثير من مواقف القصة ، لكن هذه مجرد ملاحظة عابرة أما أهم ما في القصة فيمكننا أن نحصره في معطياتها الرمزية ٠ ان الرمزية تغلب القصة بطابعها حتى تكاد القصة أن تتحول إلى عدة رموز يسهل على المتلقي ترجمتها وكشف حقائقها وتلقى المضمون الثوري الكامن فيها ٠ ان هوشي زوجة دام سان هي رمز للفيتنام التي كثيرا ما كانت مطمح الفاشيين والتي لم يتم تحريرها في كل مرة الا بالأصرار والمقاومة المشروعة التي بذلها الشعب الفيتنامي الذي يرمز له في القصة بدام سان ٠

وعلى الطابع الرمزي في الفولكلور ملمح عام مشترك بين كثير من آداب العالم الفولكلورية ويتبع استخدام الرمز هنا أن نستخرج من القصة مضمونا ثوريا عاما يستطيع أن يحتفظ بإيجابيته على مر العصور ، وفي كل عصر تتخذ تلك القصص الرمزية لدى الشعب دلالات جديدة تتفق مع الأحداث المتجددة ٠

ملمح آخر في القصة وان لم يبرزه العرض وهو أن الجن والآلهة كثيرا ما تلعب أدوارا هامة في الفولكلور الفيتنامي ، ولتبرير ذلك يجب ألا ننسى ان الشعب الفيتنامي شعب زراعي وان أغلبيته كانت أمية ترتبط بالطبيعة ارتباطا حسيا لا عقليا ، ويؤكد التاريخ أنه جاء زمن على آسيا كانت تنتشر فيه عبادة الأرواح ٠ وذلك الملمح مشترك في كثير من القصص الشعبية في آسيا وفي الهند بوجه خاص ٠

محاولات ميكرة لتسجيل فولكلور فيتنام

رغم ان الفولكلور واسع الانتشار في الفيتنام الا ان الاهتمام بتسجيله لم يبدأ الا منذ القرن الثالث عشر عندما تبلورت بين عدد من الادباء فكرة تسجيل الفولكلور الشعبي فبدأوا في تسجيل التراث والعادات الشعبية وإعادة صياغة الاساطير والملاحم الوطنية وقصص البطولات الشعبية التي تصور حياة الأبطال العظام الذين خلدتهم مواقف الدفاع عن الوطن أو مواقف دفع الأعداء المادية والثقافية للفيتنام للامام ٠ ومن أبرز الادباء الذين اشتغلوا بتلك المهمة ترونج فا Tran Thé Phap ولاي تيه اكزوين Ly Thé Xuyet في القرن الثالث

انتهت بانتصار الشعب الفيتنامي على فرنسا في معركة ديان بيان فو الشهيرة .
ثم جاء دور الجنوب ليقسوم بحرب التحرير الوطنية ضد قوى الحكم العميلة للإمبريالية الأمريكية وضد أمريكا نفسها ولا زالت ملحمة المقاومة والتحرير الفيتنامية مستمرة لم تتم فصلوها بعد .

الثناء يعلو على صوت القنابل

في ذلك الفصل الأخير من الملحمة الثورية الرائعة لسب الفولكلور الفيتنامي دوره التقليدي بل أدور أدواره على الإطلاق في رفع معنوية المناضلين ، وشجذ الفنان الشعبي أوتار قيثاره وانطلق بفني الملاحم الوطنية للمقاتلين . وجاء شعار الفولكلور في هذه المرحلة « **تترفع أصوات الغناء فوق أصوات انفجارات القنابل** » . وتمثل الشعب الفيتنامي في كل مكان حكاياته القديمة الرائدة في أعماقه وتمثل أبطال الإقصيص الشعبية . . . وقد عملت قيادة جيش التحرير الوطني على استغلال إمكانيات الفولكلور في رفع معنويات المقاومة والقتال لدى الشعب فكانت بتكوين فرقة للرقص والغناء والتشغيل تجوب كافة المناطق الحرة في فيتنام ، تقدم عروضها الشعبية من أغان وقصص ومسرحيات ذات مضمون ثوري في وسط الحقول وفي مغارات الجبال وفي المصانع والتعاونيات الزراعية . . . ويلتف جمهور الفلاحين والعمال حول تلك العروض يتأملون حكايات البطال وأغانى المقاومة التي تؤثر فيهم تأثيرا فعلا وبعد انتهاء العروض يزداد تصميمهم على تحقيق النصر على قوى العدوان الإمبريالية مهما تمتد سنوات الحرب وتعظم التضحيات .
إن الصلف الاستعماري الذي دفع جنراالا إمبريكا إلى أن يقول « أن أمريكا سوف تعيد فيتنام إلى العصر الحجري الأول » يقابله تحدي الفنان الشعبي البسيط الذي يثق في صلابة شعبه وفي عزيمة النصر والذي يرد قائلا « أن قنابل البانكي لن تمنع حناجرنا من الغناء ولن تعيق شعبنا عن الرقص . »

الفيل الجني ضد الفيل الأعور

ومن أقاصيص الفولكلور التي انتشرت أثناء حرب المقاومة والتحرير ضد الفرنسيين في العصر الحديث قصة « الفيل الأعور » التي سنحاول أن نعرضها بإيجاز .
« يحكي أن قطيعا كبيرا من الفيلة يضم حوالي ٢٠٠ فيل ويقوده فيل أعور مقدس اكتسح الهند وبورما وكمبوديا وفيتنام كلجنة دمار سماوية ، وكان قطيع الفيلة متوحشا يعطم في

طريقه كل منزل قائم ويخرب المزارع ويروح الناس ويدوسهم بأقدامه ويوردهم الهلاك . . . ولم تكن للناس أية حيلة لمواجهة تلك اللعنة فالتجئوا هاربين إلى المغارات العميقة وهم يعانون من الآلام والعذابات التي لا تنتهي .
وقد رقت السماء لحال أولئك المتعساء فأرسلت إلى الأرض « الفيل الجني » لينقذ أرواح الأهالي وينقذ المزارعات ، وكان اسم ذلك الفيل « **أوكونجبورا** » وذات يوم جاء قطيع الفيلة اللعين إلى منطقة لونغ فيفوم في فيتنام يقوده الفيل الأعور المقدس ، فأخذ أوكونجبورا قوسا وبعض السهام وذبح يعترض طريق قائد القطيع . . . وزمجرت السماء بالبرود والتهمت بالبرق المتكسر عندما أطلق الفيل الجني سهما قاتلا أصاب عين الفيل الأعور الوحيدة ، وسقط الفيل الأعور على الأرض مضرجا في دمايته وبعد عبثه أيام لفظ أنفاسه ، وتفرق قطيع الفيلة بعد أن افتقد قائده ، ولم يسمع عن القطيع نيا منذ ذلك الحين . . . وسمع الناس بالشكر للسماء . . . ولبوذا . . . ومن فرط امتنانهم للفيل الجني ابتنوا له مزارا لتخليد ذكراه .

جيش التحرير هو الفيل الجني

ذلك هو ملخص القصة التي تعيش حتى الآن في ضمائر أبناء فيتنام حية وتأخذ مضمون القصة الرمزية عندما تعلم أن الفيل الجني أو « أوكونجبورا » هو رمز للخلاص والاستجابة السماء لندوات المعذبين في الأرض . . . ويقال أن الفلاحين كانوا عندما تدلهم الظروف وتزداد الأحران يتوجهون بالنداء صباح مساء . . . أين أوكونجبورا ؟ أين مبعوث السماء ؟ أين الفيل الجني ؟ . . . وعندما تجيء قوات جيش التحرير الفيتنامي تصبح هي المخلص والمحرر من العذابات . . . تصبح هي الفيل الجني الذي يضع حدا للعذابات والآلام التي يسببها العدوان الأجنبي .

وإذا كان الفولكلور الفيتنامي يؤدي دوره الإيجابي في دفع المقاومة الفيتنامية فإن المقاومة الجبارة التي يبديها الشعب الفيتنامي هي الأخرى ستضيف للملاحم الفضائية تراثا جديدا يزيد من ثراء وخصوبة الفولكلور الفيتنامي الذي سيبطل على مدى السنين المقبلة وطالما استمرت مهلة العدوان والاستغلال الإمبريالية لشعوب آسيا يلعب دوره التقليدي . . . سلاحا يبرش بالنصر ويدفع إليه ويساعد على تحقيقه حتى يظلل البلاد سلام حقيقي وحرية حقيقية .

« محمد عبد الحميد فرح »



بريد القراء

بقي أن نقول .. أن مجلة الفنون الشعبية رغم هذا تعتبر متخفية عن معظم أحياء القاهرة فالكثيرون يبحثون عنها ولا يجدونها، نرى إعلانها في الصحف ولا نجدنا مع الباعة . وإذا كان ذلك يتم في القاهرة ، فكيف يكون الوضع في الأقاليم مثلا .. انني أجزم بأن مجلة الفنون الشعبية ربما لا تذهب إلى بعض أقاليم الجمهورية ومحافظاتها وإذا كان الأمر كذلك فهي بالتأكيد غير موجودة في الاسواق العربية في بيروت وبغداد ، وطرابلس مثلا .

في الوقت الذي نجد فيه مجلات بيروت وغيرها من المجالات كالعربي مثلا . متواجدة بصفة مستمرة في أسواق القاهرة .

أن مجلة الفنون الشعبية بما تمثله من قيمة واتجاه يجب أن تكون في متناول الجميع وذلك قياسا لدورها الخطير الذي تلعبه والذي يمكن أن تقوم به المستقبل .

وأملنا كبير نحن عشاق الفن الشعبي أن تستمر مجلة الفنون الشعبية في الطريق ، ونحن على ثقة أن المستقبل يحمل معه علامات تقدم لا بد لها أن تتم وخاصة أن سيادتكم تعتبرون بحق من رواد الفن والأدب الشعبي في بلادنا بل وفي البلاد العربية بوجه عام .

وفكم الله على تأدية رسالتكم التي قررتم من البداية أن تقوموا بها .

وتفضلوا سيادتكم بقبول وافر الاحترام ،

فوزية أحمد الهاشمي
وكيلة مدرسة الحازندادة الثانوية التجارية

أن مجلة الفنون الشعبية يسرها أن تتلقى ملاحظات قرائها ، ومقترحاتهم ، ونحن نسعى إلى أن تقوم المجلة بتنفيذ معظم المقترحات الواردة في الرسالة والله نسأل أن يوفقنا جميعا إلى ما فيه الخير .
المحرر

السيد الدكتور ونيس تحرير مجلة الفنون الشعبية تحية طيبة .

لقد أصبح واضحا الآن أن كثيرين من المهتمين بالفنون الشعبية ، بأشكالها المختلفة ، من رقص وغناء ، وموسيقى ، قد تكاثروا لدرجة أن المرء لا يستطيع أن يفرق الآن بين المهتمين الحقيقيين بهذه الفنون وبين الذين يدعون ذلك .
لقد انتشرت الألحان الشعبية الريفية في الإذاعة والتلفزيون ، وتكاثرت فرق الرقص الشعبي في معظم محافظات الجمهورية ، بعضها وصل إلى درجة من الجودة . فرضت على الجميع احترام جهدهم الذي بذلوه ، والبعض الآخر جاء تقليدا يصل في بعض الأحيان إلى التهريج . ومع هذا مازالت الدراسات النظرية الجادة للفنون الشعبية بوجه عام قاصرة عن متابعة الأنشطة المختلفة للفنون الشعبية .

والمطلوب في الوقت الحاضر ليس المتابعة فقط ، ولكننا نطمح في نقد وتقييم الأعمال التي نتكاثر ، لكي نستطيع في المستقبل أن نرسي قواعد عامة للفنون الشعبية في بلادنا .
ونذبح أهمية النقد والتقييم من أنها لا تقوم بعملية فرز الفتح من الثمين فقط ، بل أنها تقوم إلى جانب ذلك بدور تعليمي لأولئك الذين يحاولون - أو الذين يبدأون ، تكون لهم مرشداً فيسما يزعمون القيام ، بحيث لا تكون البداية بالنسبة لهم من فراغ .

تقوم مجلة الفنون الشعبية الآن ببعض هذا الدور ، ولكنها كمجلة فصلية لا تستطيع أن تقوم بالتغطية الشاملة ، فهي مضنية بتقديم الأبحاث فقط ولكن العنصر النقدي اللازم لمواجهة الكثير مما يتصل بالفنون الشعبية ما زال في البداية ونحن نطمح في أن تقوم المجلة بهذا الدور في المستقبل .

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس .
رئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية .
تحية طيبة ..

لقد كنت أحد المستمعين الى محاضراتك القيمة في مركز شباب عابدين في الشهر الماضي ولعل اهتمام منظمة الشباب بالفن الشعبي ، يعتبر جزءا هاما من اهتمامات الشباب الفنية والثقافية . ولقد كان لهذه الاهتمامات بالفعل اثر بالغ في وجود الكثير من الفرق المدعمة بعناصر شبابية في المحافظات - تلك الفرق التي قدمت عروضها مؤخرا في السهرات الرمضانية في الحسين - والتي لقيت اقبالا كبيرا من جمهور المهتمين بالفنون الشعبية .
بقي اننا في المنظمة نريد أن نهتم مجلة الفنون الشعبية بانتاج الشباب ، وتعمل على نشره ، وايضا تحاول المجلة في اعدادها القادمة ان تبرز جهود فرق الشباب للفنون الشعبية ، باغانيتها واهازيجها الوطنية التي تقتني يوم الثار العظيم والتي تذكر الامجاد العظيمة لشعبنا .. الخ .
ومرفق مع هذا الخطاب موضوعا قمت بكتابته ووضع رسومه أحد الزملاء الفنانين عن فرقة ر.د. الأرض .
وأمل كبير في نشره في المجلة .

محمد أحمد يوسف
الشركة العامة للنقل المائي
منظمة الشباب الاشتراكي
قسم عابدين

ان المجلة ترحب بكل انتاج يصلها ، وسوف نحاول في الأعداد القادمة باذن الله أن نفرد صفحات كاملة عن كل جديد ، بأفلام الشباب وخاصة ان مجلة الفنون الشعبية يسرها أن يتبنى الفن الشعبي ويقتنع به شباب المستقبل .
« المحرر »

السيد الدكتور رئيس التحرير .

بعد التحية .

اهتمت مجلة الفنون الشعبية في عدديها السابقين بمناقشة قضايا الممارين العرب ، ولقد كانت للآراء القيمة التي ذكرها المهندس حسن فتحي - الذي يعتبر بحق رائدا للمعمار العربي ومدافعا عنه وقمها العظيم في نفس ، ونفس زحلائي من المهندسين ، ذلك لأن الهندسة مثلاً ، مثل معظم الاشياء انتم نمارسها في حياتنا اليومية الآن في حاجة ماسة الى أن ترتبط بالانسان ، صانع الحياة ، وممارسها الأول .. واذا كان ما ذكره المهندس حسن فتحي صحيحا ، وهو

صحيح بالفعل عن انتشار الطرز المعمارية لعربية الاسلامية في البلاد الآوربية وفي الولايات المتحدة الأمريكية ، فان هذا يؤكد على سلامة هذا الطراز هنسيا وانسانيا ، فلماذا يتم هذا التبعاد المفتعل بينا وبين ماضينا الحضاري .. ونحاول أن نلثم وراء الطرز المعمارية الآوربية ، تلك الطرز التي صنعها الآوريون لكي تتوافق مع جوانهم الخاصة وهي بالتأكيد لا تتوافق مع مناخنا السائد في بلادنا . اننا نضم صوتنا مع صوت المهندس حسن فتحي في ضرورة وضع الاسس انلازمة لتفريج جيل من المهندسين الشبان الذين تكون لديهم اهتماماتهم الجمالية بالإضافة الى علمهم الهندسي مضافا الى ذلك ارتباطهم ببلادهم لكي نستطيع في النهاية أن نصل الى ملامح خاصة بنا في المعمار تلك الملامح الموجودة بالفعل ، ولكن ببعض التعديلات البسيطة نستطيع أن نصل الى ما نريد وما يريده منا المواطن ، عندما نصمم له ومن أجله مسكنه انتمى يأوى اليه طليا للراحه والهدوء .

وإذا كان الأمر كذلك ليس من المفيد الآن محاولة اصدار المزيد من الكتب والمخطوطات الهندسية التي يحفل بها التراث العرب والاسلامي بعد تلقيها . وذلك لكي تكون معين للمهندسين الشبان الذين يمكنهم أن يبدؤا الطريق ؟
انها قضية يجب بحثها باهتمام وأنا على ثقة بان المستقبل يحمل معه الكثير من التقدم .
وتفضلوا سيادتكم بقبول فائق الاحترام .

مهندس

أحمد السيد شعيب
اننا نضم صوتنا الى صوت المهندس أحمد شعيب في مطالبته بضرورة اصدار المخطوطات الهندسية العربية ، ونعيه على بعض ما جاء في خطابه .
« المحرر »

« روضة قصيرة »

● الزميل محمد أحمد ثابت - كرتير - عدن - جمهورية اليمن الجنوبية الشعبية .
ان مجلة الفنون الشعبية تحييك وتشكر لك اهتمامك باقتناء أعددنا ، وسوف نعمل على ارسال النسخ انتم طلبتها . كما سنحاول وضع الاسس المقبولة لسلامة التوزيع في الخارج حتى تصل اليك المجلة في المستقبل بغير عناء .
● الزميل محمد سمير عراقى - الشركة العامة لمنتجات الخزف والصيني . « المحرر »
وصلتنا رسالتك ، وكذلك المقال المرفق بها ، وسنعمل على نشره في الأعداد القادمة باذن الله .

portant role in forming the Viet-Nameese national consciousness. In Viet-Nam the mother calls her son after a hero. The Viet-Nameese is aware of his folk tradition which exalts heroism. His deep consciousness of the history of his country and its characteristic tradition formed the personality of the revolutionist who rejects the imperialists attempts to dominate his country.

The Viet-Nameses have been since time immemorial in struggle with the foreign invaders.

The writer deals with the formal and folk literature in Viet-Nam. He says that the Viet-Nameese folklore is rich with folk tales and folk songs about resistance. He cites a folk tale about a young Viet-Nameese called Dam-San who had a beautiful wife. A chieftain sent his men and kidnapped the woman while her husband was absent. Dam-San asked his fellows to help him and bring his wife back. Armed with axes, hoes, bows and arrows, and spears they went to the chieftain's fortress, broke into it and saved Dam-San's wife.

This folk tale, the writer says, resembles the Greek Iliad. The wife stands for Viet-Nam which has been subject to invasion. Dam-San is a symbol for the Viet-Nameese people who resolved to liberate their father-land.

The writer speaks of the attempts to record the Viet-Nameese folklore in general and the customs, legends and epics in particular.

A troop for folk songs and dances presents shows in the fields, the factories and the caves to keep the people in high spirits.

The folk tale of «The one-eyed elephant» spread among the soldiers of the Liberation Army. It is about a herd of elephants led by a sacred, one-eyed ele-

phant, which swept off India, Burma, Cambodia and Viet-Nam, destroyed houses, devastated fields, trodded men and killed them. The Heaven sent an elephant from the world of «jinn» which killed the one-eyed elephant. The herd of elephants dispersed and the people were saved.

The writer concludes his article by saying that the heroic Resistance of the Viet-Nameese people to the Imperialist armies will add other epics to the Viet-Nameese folklore.

Book Review

The Folk World

THE PALESTINIAN FOLK ARTS

by

Mahmoud Al Sotouhi Abbas

The writer begins his article by dealing with the history of folk arts in Palestine. He says that the western writers took interest in these folk arts before the British Mandate in 1918. He cites a number of works by western writers dealing with the Palestinian customs, traditions and handicrafts.

He is of opinion that the Palestinian folk arts were affected by the emigration conditions, the social relations between the emigrants and their hard living. Some handicrafts continued and others disappeared. Costumes and other forms of dress had nearly disappeared. Some of the decorative units remained on modern forms.

The writer appeals to the scholars to study the Palestinian folk arts and urges them to search for the genuine origins of these arts. This specialized study must be based on two methods: the authenticity of documents and the present condition of folk arts which lacks direct field work.

OUR FOLK SONGS ON THE WESTERN BANK OF JORDAN

reviewed by
Nabila Wahba

The study of folk literature aims to fill up the gap between the formal and folk literature.

The Palestinian folk literature asserts the Palestinian existence in spite of the racial Israelite challenges. So, the reviewer says, from this starting point we welcome the book of « Our folk songs on the Western Bank of Jordan ».

The author speaks of the rural, the bedwin and the urbane folk songs. He adds that there is no separation between the rural and the bedwin folk songs because the bedwins tents are scattered everywhere in Jordan. He observes that the rural songs resemble the bedwin songs.

The Palestinian folk consciousness expressed itself in folk tales, folk songs and folk dances.

In his book the author cited a great number of folk songs on the Western Bank of Jordan. Some of these folk songs are the output of the current events.

Not only did the author study the folk songs but also he dealt with folk costumes and the influence of radio and television on folk songs. He is of opinion that folk songs revised in a modern form is a resurrection to folk songs. Moreover this revision delivers the modern songs from monotony.



THE FOLK TRADITION

reviewed by

Dr. Nabila Ibrahim

This book comprises more than fourty articles, most of which deal with local features.

Dr. Nabila gave a good summary of the following articles :

- 1 — Importance of the related folk history by Richard Dorson.
- 2 — Folk tales and folk psychology by Fritz Harcourt.
- 3 — Nature and family in the fable by Max Luti.
- 4 — Necessity of an authentic material in folk tales researches by Karl Peters.
- 5 — Supposed forms in the study of folk tales by Stith Thompson.
- 6 — The origin of the folk tale in modern times by Herbert Fisher.

The writer gave a concentrated review of the various views, materials and methods inserted in the abovementioned articles.

This book review comprises many facts, documents and observations which are considered of great significance to the folk scholars. Dr. Fisher, for example, sums up his article on « the origin of the folk tale in modern times » by saying that the recorded folk tales may excel in number the oral tales but they are not enough to give a thorough picture of a certain community in modern times. Society is ever developing by an accelerating pace. The standard of living changes to suit that development. The scholar must collect the most recent tales related by various members in a certain community. What ordinary men and women relate cannot be subjected to a fixed classification. They relate what occupies them in certain social and cultural conditions.



RESISTANCE IN VIET-NAMESE FOLKLORE

by

Mohamed Abdel Hamid Farah

The Viet-Nameese folklore plays an im-

« Ghawazi dance », the « Haggala dance », the « Dabaka dance », and the « Palestinian Resistance dance ».

These dances were presented on the stage after tedious training. First, the choreographers frequented the region in which a certain dance is performed, recorded the movements, the costumes and the innovation. Second, they adapted this dance to be suitable for the stage.

This troop presented its first show on July 23, 1963. In 1967 a school for folk dance was established and annexed to the National Troop. Pupils of both sexes are trained by experts.

The National Troop presented in Cairo Alexandria and in many other governorates as well as special shows in the Front. It made a grand tour and presented wonderful shows in Turkey, Bulgaria, Hungary, Rumania, Poland, U.S.S.R. and Syria. In these countries the troop achieved a great success. It is noteworthy, Tahseen says, that Abdel Ghani Aboul Einen, one of the contributors in this quarterly magazine, shares with his efforts in the success of this troop by supervising the costumes design. Tahseen adds that it is time to provide this troop with a training hall.



THE KARAHKOZ IN THE UNESCO

Summary of an article by Dr. Lewis Awad, published in « Al Ahram ». He says that the Sixth Round Table Congress for theatre, cinema, letters and plastic arts in Asia and Middle East, held last October in Lebanon under the supervision of UNESCO, discussed the problems of shadow show and Karahkoz.

The writer deals with the originality of our folk shows presented on the stage or pictured in films. He is of opinion that

they are fabricated by « bourgeois » artists. He adds that it is useless to look for the Karahkoz or the peep show « in the peasants environment because they are subject to modification by enlightened artists from the city.

He says that if our formal literature had not been hostile to our folk literature in the past we would have attained a high position in the field of romance and poetry. Our folklore is rich with epics, narrative poems, folk tales, fables, beliefs and other folk traditions.



KOMITAS VARTABED

The Armenian Orthodox Patriarchate celebrated the centenary birth of the Armenian artist Komitas Vartabed under the patronage of Dr. Saroit Okasha, Minister of Culture, who delegated Dr. Abdel Hamid Younes to attend this celebration.

Komitas was born on September 26, 1869 in Turkey. He was ordained a monk and used to chant religious hymns which the congregation admired. He collected and recorded many Armenian folk songs in 1895. He was sent in a mission to Berlin where he studied singing and composition.

In 1910 he came back to Turkey and prepared a troop for Armenian folk songs which made a grand tour to present shows in Cairo, Alexandria, Vienna, Berlin, Venice and Geneva.

Komitas died in 1935 and was buried in Paris but later his corpse was transferred to Armenia. On this occasion Mme Arpiné Pehlivanian gave a singing recital in the Nile Hall and presented some of the Armenian folk songs collected by Komitas.

There are many kinds of folk poetry in Iraq. The writer cites among them the Abouthia, Alattaba, Alnayel, Alswehli, Almainar, Alhat, Alzoheiri, etc... « Almobara, he says, does not include all the kinds of folk poetry. We find it frequently in the Abouthia and rarely in the Attaba and Swehli.

Amer Alsamerrali traces the origins of the different kinds of folk poetry in Iraq. He then speaks in detail of Almobara methods, giving many examples and explaining the meaning of the words in local dialect mentioned in the verses ».



THE FOLK TALE IN AFRICAN FOLKLORE

by

Abdel Wahid Alembabi

Folklorists are almost of opinion that the African is undoubtedly the prince of story-tellers in the world. The Africans like the folk tale as it expresses their life, history, environment and reciprocal relations. They depend on story-tellers to relate their traditions from one generation to another, owing to their ignorance of writing.

The folk tale, says the writer, is characterized with its vitality and response to the current events. For instance, the folk tale of « The man who was clever » expresses the crime of colonization. It is about a strange animal which came to the forest and monopolized hunting. The other animals were about to starve ; so they united and drove away that strange animal.

The most distinguished writers in Africa are those who utilize folk tales to express the modern concepts and current events.

Some African leaders took advantage of folk tales when they wrote their autobiographies.

The African folk tales are countless but they lose their beauty when related by a foreigner outside Africa unaccompanied by the traditional rites. They lose also a great deal of their fascination through translation to other languages.

The African folk tales may be classified as follows :

1. Tales relating the metaphysical world.
2. Tales explaining the environment and the nature of animals.
3. Tales connected with ancestors and relating the history of the tribes.
4. Tales dealing with supernatural beings.

Other scholars classify the African folk tales as follows :

1. The fable.
2. The historical folk tale.
3. The educational folk tale.
4. The religious folk tale.

But some African folk tales are told for mere entertainment.

The story-teller occupies a high rank in the African Society.



FOLK REPORTS

by

Tahseen Abdel Hay

In a wonderful show The National Troop for Folk Arts presented the « Bak-ing dance », the « Bamboutia dance », the

MYTHS OF THE ORIGIN OF FIRE

by

Sir James George Frazer

summarized and commented by

Ahmed Adam Mohamed

No one among the specialized scholars in humanities and sociology ignores the name of Sir James George Frazer, the folklorist who played an outstanding role in collecting, classifying and studying folk traditions. His voluminous book «The Golden Bough» is considered one of the great works in anthropology, sociology and folklore. In his book «Myths of the origin of fire», he says that many folk tales were related to explain the origin of fire. The scholars who studied these folk tales could distinguish three phases in man's life. In the first phase people ignored fire. In the second they knew fire and used it to be warm and cook food although they ignored how to light it. In the third phase they discovered how to light fire.

Many primitive people, Sir Frazer says, believe that their ancestors ignored fire. For this reason they suffered cold and ate their food uncooked.

People used fire in their daily life although they ignored how to light it. Some natives in Queensland say that a tribe got fire for the first time by chance when a thunderbolt struck some dry herbs and put them on fire. The tribe charged an old woman to keep the fire burning. One night, it rained heavily and the fire was put out. The old woman went in the desert searching for fire but in vain. Enraged, she caught two branches and struck one with the other. A spark was generated and lighted the dry branches. Many primitive people say that their ancestors got fire when a thunderbolt struck some trees in the wood and a great fire broke out. Nevertheless they assert that their grandfathers did not know how to light

fire. Primitive men got fire when they observed that the friction of the branches by the wind generated a spark that could light fire. Some tribes believe that the ancestors got fire by throwing a lance at the sun. It came back with a flame.

The author cites many myths about the origin of fire. According to some myths man got fire from an animal or a bird and this fact explains why a certain animal or a bird has a certain colour.

Sir Frazer then deals with myths that explain how man discovered the way of lighting a fire. He says that man could get fire by rubbing two pieces of wood. He gives in detail how primitive people could get fire by way of wood friction. The primitive man thought that fire was deposited in trees. Some myths assert that fire can be got only from certain trees such as coconut tree, bambou tree, etc...

Some primitive people, the author says, got fire by striking a piece of flint against steel.

We are convinced by Sir James Frazer's survey that many complicated myths illustrate the various primitive means of lighting fire.

It is noteworthy that some folk tales which deal with animal qualities are only extensions to the myths of the origin of fire.

FOLK POETRY IN IRAQ

«Almohara»

by

Amer Rasheed Al Samerrai

«Almohara» in folk poetry is a form of verse composed in local dialect. The meaning in that form is taken from various written in classical language.

RAMADAN'S LANTERN

by

Dr. Osman Khairat

Ramadan's Lantern is one of the most remarkable features in that blessed month. Every year in Ramadan the children hold beautiful lanterns in their hands and go in the streets singing :

Wahawi Wahawi Iyaha

Wikaman Wahawi Iyaha

Dr. Khairat says that the word « Wahawi » means « greeting » and the word « Iyaha » is a friendly call for the boys and girls who live in the quarter.

In his article, the writer tries to trace the history of Ramadan's lantern. He says that the Mesaharati (the man who awakens people before dawn in Ramadan), used to go in the streets carrying a little drum and a lantern to show his way. This may be the origin of Ramadan's lantern.

Some artisans are still occupied with making Ramadan's lantern. They live in Aldarb Alahmar, that old quarter in Cairo.

The writer gives in detail a thorough description of the different kinds of Ramadan's lanterns. They are made in different shapes and of various sizes. The smallest kind is called « Bi » and the smallest kind is called « Biz » and the biggest « Kebir ya-awlad ».

البيان :

Dr. Khairat concludes his article by saying that he hopes to see a national folk museum that comprises original types of our traditional handicrafts.

A TALK ABOUT FOLKTALE IN FOLK LITERATURE

by

M. Fahmy Abdel Latif

The folktale came into being in man's life when he was able to imagine, relate, imitate and express. It is not, says the writer, a development of tale. It is a new phase in man's life in the city where he faced troubles and found that he was involved in intricate relations with others. His ability to relate, criticize and observe, grew and he became clever enough to talk about what he had observed in a wonderful narrative style based on imitation.

If we look attentively at the folktale in its expressive form, we find that it is a kind of acting. The story-teller creates the tale and relates it.

The writer says that the folk tale comprises criticism, bitter sarcasm and jesting. Moreover it has an educational function. It includes many historical events and depicts them with such an accuracy that the historian can depend on it as an authentic source which gives a vivid image of the people's spirit.

The hero in the folk tale may be an animal, an insect, a bird, a demon or a jinn. Sometimes the hero is a real historical character renowned with a certain quality. The story-teller exploits this renown in a tale that expresses the spirit of the society and its inherent desires.

The Egyptian folk tales comprise a number of famous characters such as Karakosh, Djuha and Abu Nawas.



MARRIAGE AS A FOLK PHENOMENON AND METHODS OF ITS STUDY

by

Safwat Kamal

Marriage has its rites, customs, traditions, songs, dances, costumes and beliefs. It is one of the most important occasions on which people show various forms of their temporal arts. On this occasion man expresses history of life by singing, dancing, putting on embroidered and coloured clothes and wearing jewels and ornaments.

Marriage in any society is governed by rites, customs, and traditions.

The scholar who studies marriage as a folk phenomenon must collect his data to explain it. The folklorist must start his work by studying various informations gathered by amateurs or scholars. The writer gives a model of a questionnaire which, helps the folk scholar to gather information about the selection of the bride or the bridegroom, the engagement, the wedding presents, the celebrations made on this occasion, the age of the two spouses, the beliefs, traditions, songs, dances, folk tales, etc...

The writer says that it is better to gather information about marriage by various scholars.

RAMADAN AND ITS FOLK SONGS

by

Dr. Mahmoud Ahmed Alhefni

Festivals begin in Ramadan with the appearance of the new moon. With the advent of the Fatimide Era, the people celebrated the first evening of Ramadan. Savants, mystics, members of trade unions walk in a wonderful procession, in

which the Sufis chant religious hymns under the banners. Festivals, however, continue all the nights of Ramadan.

In Ramadan children go in the streets holding beautiful lanterns and sing :
Wahawi, Wahawi, Eyouha.

Bint El Soltan (Sultan's daughter)
Eyouha.

Labssa Koftan (wearing an oriental robe) Eyouha.

Bishararibou (with tassels) Eyouha.

Yalla Negeebou (let us bring it) Eyouha... etc.

The writer says that this song is one of the oldest folk songs in Egypt. Ancient Egyptians used to celebrate the crescent moon with folk songs on the banks of the Nile. The word « Eyouha » is derived from the word « Eyouh » which means « moon » in the Ancient Egyptian language.

Dr. Mahmoud Alhefni cites a number of Ramadan folk songs accompanied by musical notes. It is noteworthy to say that the « Messaharati » (The man who awakens people before dawn) used to chant special folk songs in Ramadan. During the last nights of this month he laments the expiration of Ramadan by singing :

La awhasha Allah minka ya Shahr Al-Siyam.

La awhasha Allah minka ya Shahr Al-Walayem.

La awhasha Allah minka ya Shahr Al-azayem, etc...

The writer concludes his article by speaking of a certain custom in Egypt. On the last eve of Ramadan before sunset children go up on the roofs, beat tins and shout to wave off evil spirits.

ARTICLES IN THIS ISSUE ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED

By : AHMED ADAM

THE MAN WHO DESCENDED FROM HEAVEN

by

Dr. Nabila Ibrahim

Folk studies extended to comparative researches in folk tales. The writer is of opinion that the Egyptian folk tale entitled « The wood-cutter's daughter » is a version of the folk tale of « The Sugar Puppet », type 879 in Anti Aarnie's classification. In the Egyptian folk tale the conflict is between a wood-cutter's daughter and a prince. In the folk tale type 879, the conflict is between a prince and a princess.

Dr. Nabila cites another Egyptian folk tale. It is about a stupid wife who decided to alter her name « Razia » (calamity). A swindler sold her the name of « Fatma » in exchange of a cow. Razia's husband went after the swindler. On his way he saw a woman, who asked him where he came from. He said that he came from Hell. The woman asked if he had seen her father who died few days ago. The man knew that the woman was simple-minded and told her that he had met her father and added that the latter was in need of some clothes and money. The woman gave him what he asked and he went away. Although the woman's husband went after Razia's husband, the latter managed to escape and returned home. He knew at last that there were many women who are more stupid than his wife.

The writer compares this folk tale with others related in different countries. She concludes her articles by saying that the Egyptian folk tale is more complicated in structure than the other folk tales.

ANIMAL TALES AND THEIR DEVELOPMENT

by

Fawzi Alanteel

The relation between man and animal is ancient as the world. The primitive man believed that animals have eternal spirits like him. Some primitive people believed that ancestors' spirits are incarnate in some animals. That is why they worshipped some animals in particular.

The primitive hunter used to supplicate certain animals and perform special rites before hunting.

Many gods appear in animal tales in the shape of certain animals. Some animal tales developed into myths. The writer says that if we exclude the animal myth we can distinguish three kinds of animal tales : the educational tale, the fable and the animal epic. He defines each one of them. He then tries to trace their origins in different parts of the world. He first speaks of the animal folk tales' sources in the European tradition. He then deals with the animal tales in Arab literature and cites a number of books in which we can find some animal tales. Among those books he cites « Saala and Afra » by Sahl ibn Harun, « The Sadih and Baghim » by Ibn Alhabaria, « Salwan Eltas » by Ibn Zafar and « Fakihat Alkholfafa and Mofakahat Alzorfafa » by Ibn Arab Shah.

The Tales of Arabian Nights (Alf Leila wa Leila), comprise some animal tales such as the folk tale of « The donkey and the ox ».

truth and reality though he looked in his conduct contradictory to others who did not think that truth was so close. He was so frank in expressing himself, never caring for what the social frame imposed on people to be silent or to resort to symbol. He always responded spontaneously to his wishes without being subject of fear or repression and thus he looked stronger than others. People considered Djuha and Khodja Nasreldin saints who had miraculous powers.

In his article, the writer says that there is no more conspicuous evidence of the Arabs wit which combines high intelligence and bitter sarcasm than those two salient qualities that characterize the personality of Djuha. First, that Djuha who represented the Arab people's attitude towards feudalism, perceived that it created titles and marks which provide their bearers with material and moral privileges without a good reason. He realized that some men did their best to have these titles and marks because of their unawareness. His sarcasm unveiled lack of exact criteria that might classify people in ac-

cordance with their qualifications. Djuha realized that men excel others not with their ability to treasure metals and precious stones but with their aptitude to public service. Second Djuha was gifted enough to discover that tragedy could be turned into comedy.

The Arab Nation made of this character one of the common people who shared them their feelings, attitudes and experiences. He had to earn his living like others, frequent markets, go from one country to another, have interviews with rulers and speak to the common people. He had a wife and a son that he had to raise.

The writer concludes his article by saying that if the Arabic folk features had asserted the sympathy between the knight and the steed, this sarcastic character affirmed the unity of life. The best attitude that shows that Djuha was strongly bound to the beings is that close connection between him and his donkey which he did not treat as a beast of burden but as a friend to whom he talked mocking life and human beings.



Djuha'a Universal Character

by

Dr. Abdel Hamid Younes

Folklorists who study folk tales cannot educe laws that govern their development without revealing their main and secondary functions. The characters mentioned in the anecdotes may indicate those functions more clearly than the heroes of folk epics. This is why I chose a character renowned in the Arab world, as well as in Asia, Africa and Europe. This character is Djuha, who is known in some countries as « Abulghosn, Djuha Alfazari, Glofa, Gioha and Giohan ».

Dr. Younes is of opinion that it is impossible and useless to search for the historical reality of this folk character. Many orientalists tried to reveal the history of Abulghosn Djuha Alfazzari. The eastern scholars chose for their researches a certain region, a particular period and a social environment. It is better, he says, to cite a fact which may look insignificant. This famous title « Djuha » means in Arabic « One who goes in haste » or « One whose movements are not characterized with deliberation dictated by reason ».

It is noteworthy to say that tales about the historical existence of this character are restricted in the periods in which there was a great conflict between two or more nationalities or in which a new powerful dynasty ruled instead of a declining one. On such occasions contradictions in social orders, human relations and psychological situations come into view. Therefore the Arab Djuha Abulghosn appeared at the dawn of the Abbasside Dynasty which came after the fall of the Omayyads.

Djuha is closely connected with Abu Moslem who enabled the Abbassides to gain power. He is also attached to the Golden Age of Moslems in general and the Arabs in particular ; that is the Era of the famous Harun 'Al Rasheed, the ideal ruler in folk tales and the typical character in « Alf Laila wa Laila ». Some narrators failed to distinguish between Djuha and « Khodja Nasr Eldin ». They attributed the anecdotes of the first to the second and vice-versa.

The writer says that the people tried to overcome the contradictions and to resist perversion and tyranny. Hence this characters adopted one of two attitudes. First indifference to conspicuous matters and resort to a mystical trend which makes the individual a mere gleam in an infinite universe. Second rash tendency to jesting as an expression of rebellion against the reality and evading it by despising it and showing indifference. This tendency dominated another renowned character, that is the poet Abu Nawas. Those two characters are so closely connected in the folk intuition that the people confused one with the other.

If the Arabic Djuha is so famous of his hasty movements and rash conduct that he was considered a fool, the Turkish Djuha or hoKdja Nasreldin was well known of mysticism.

Dr. Younes is of opinion that the Arabic Djuha was not foolish or insane but was a very intelligent man who dealt with matters from the nearest angle to the



**AL-FUNŪN
AL-SHAĀBIA
FOLK ARTS**

Editor-in-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunis

Editorial Staff :

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny

Ahmed Roushdi Saleh

Abd El-Ghani Abu El-Eneen

Fawzi El-Anteel

Editorial Secretary :


Tahseen Abd El-Hay

Art Supervisor :

El-Sayed Azmy

A Quarterly Magazine

Office : 5 July Street 26



**No. 11
December 1969**

رقم الإيداع بدار الكتب



الربوبية الشعبية العامة للتأليف والفن
وإدارة الكاتبة العربية

الفنون

الشعبية



العدد ١٢

مارس ١٩٧٠

الشمس

١٠ قروش



وزارة الثقافة
الهيئة العامة للنايف والنشر

رئيس التحرير
الدكتور عبد الحميد يونس

هيئة التحرير
الدكتور محمود الحنفى
عبد الفنى أبو العينين
أحمد رشدى صالح
فوزى العنتيل

سكرتير التحرير
تحسين عبد الحبيب
المشرف الفنى
السيد عزمى

فهرس

الموضوع	الصفحة
● دفاع عن الفولكلور	٥
● دكتور عبد الحميد يونس	
● الناحية الشعبية في مؤلفي الموسيقى العربية الذين	
● عقد القاهرة في مارس ١٩٧٢ وديسمبر ١٩٦٩	٥
● دكتور محمود أحمد الحفنى	
● الساحل الشمالي الغربى وتراثه الشعبى	١٤
● دكتور عثمان غيرت	
● الدراسات الشعبية الأمريكية بين القوى التنموية	
● واللوى الرجعية	٢٤
● دكتورة نبيلة إبراهيم	
● بيم تونس ومكانته في تراثنا الشعبى	٣٢
● فوزى المنتيل	
● الشعبية - من نصوص الادب الشعبى المعرى	٤٧
● عبد المنعم شمس	
● بعض أزياء العراق الشعبية	٤٨
● دكتور وليد الجادر	
● الطبول وأصولها الأسطورية	٥٦
● أحمد آدم محمد	
● ملاحظات حول بعض الظواهر الفولكلورية بمحافظة	
● البحيرة	٦٢
● اعداد عبد الحميد حواس	
● صابر المادلى	
● أبواب المجلة	٨٦
● مجلة الفنون الشعبية	
● حسين عبد الحى	
● الجوانب الشعبية في القصصات مهدي التريسة	
● الرياضية للبنات	
● الدراما الشعبية	
● اخبار الفنون الشعبية	
● مع المعرى الثانى للفنان السيد عزمى	
● مكتبة الفنون الشعبية	٩٦
● العادات والتقاليد الطاعية في سامراء	
● حمدي الكتيبي	
● الاغاني التونسية	
● فوزى سليمان	
● عالم الفنون الشعبية	١٠٥
● الأزياء الشعبية الفلسطينية	
● لمر سرحان	
● الشعر الشعبى في يوغوسلافيا	
● عبد الواحد الامبابى	

لوحة الفلاف الأمامى

سجادة من ابداع الفنان الشعبى
من قرية العراقيه - الجيزه .

لوحة الفلاف الخلفى

بدوة من الساحل الشمالى الغربى
بكامل زيبا وزينتها .

دفاع عن الفولكلور

الدكتور عبد الحميد يونس

* طلب إلى الكثيرون ، أن أعالج مفهوم « الفولكلور » وأن أحاذر مجاله وعناصره ووظائفه . وكان لما نشره الأهرام عن الفولكلور ما يؤكد الحاجة إلى مناقشة الموضوع . وها أنا ذا أبدأ المحاولة ، وهي وإن كانت دراسة للمجالات والعناصر والوظائف إلا أنها تفتح الباب أمام المتخصصين لكي يدلوا بأرائهم وخلاصة دراساتهم وتجاربهم في الموضوع .

« د . عبد الحميد يونس »

لم أكن أنصوّر أن الفولكلور لا يزال في حاجة إلى دفاع موضوعي من الدارسين المتخصصين أو الجامعين المستوفين بالتراب الشعبي ، ذلك لأن الفولكلور قد اتخذ مكانه الرائج له بين الدراسات الانسانية في مصر والعالم العربي ، منذ فترة غير قصيرة . وليس من قبيل المصادفة أن اتخذ « الدفاع عن الفولكلور » عنواناً لمقال أكتبه بعد ربع قرن من فصل عقدهته على الدفاع عن الأدب الشعبي ، وأذعته على أجيال سابقة من القراء .

والواقع أن ما كتبه الصديق الدكتور لويس عوض على صفحات جريدة الأهرام عن « الفولكلور ... والرجعية » و « الفولكلور ... والاستعمار » قد كشف . أولاً ، عن حاجة مفهوم الفولكلور إلى توضيح وتحديث ، وبخاصة بعد تلك النماذج الباهرة التي انتهت إليها الدراسات الانسانية في مجال الحياة الشعبية ، وفانيا ، عن وجوب التخصص الدقيق الواعي بين العاملين على تمييز المادة الفولكلورية وتصنيفها وعرضها واسئلاها .



وليس من شك في أن الحياة الفكرية كانت قد أحست بضرورة تصحيح التراث « القومي » ، استجابة للتطورات التي غرت من أساليب الحياة والعلم وعذلت الكثير من العلاقات الإنسانية والاجتماعية ، وحوّلت أشكال التعبير الفني ومضامينه على اختلاف وسائله . وكان طبعاً أن يستجيب المثقفون لهذه الحاجة ، فبدأوا بدراسة النصوص الشعبية الموروثة ، وهكذا بدأ الاهتمام بالأدب الشعبي في مجال الدراسة والتكوين . . . بدأ بالمنظومات الصامية مجهولة المؤلف ، وبالحكايات الشعبية على السواء كسيرة أبي زيد الهلالي وسيرة عنترة وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمة وغيرها ، والتقى هذا التيار برافد آخر عني بالأدب الشعبي من حيث هو تعبير شفاهي عن وجدان الجماهير .

ولما بدأت الحياة تنعم بالتخطيط ، وبرز إلى الوجود المجلس الأعلى للآداب والفنون ظهرت لجنة الأدب الشعبي لتأخذ مكانها بين اللجان المشكلة لأشكال التعبير الأدبي والفني . ويذكر المثقفون المناظرات العادية التي ثارت حول الأدب الشعبي بهذه المناسبة ، وهي المناظرات التي انتهت باقتراح تقديم به أحد كبار الأدباء المرموقين ، ومؤداه أن يقتصر عمل اللجنة على « أدب اللهجات الدلجية » . وكانت هذه المناظرات على جانب كبير من الأهمية ، لأنها طرحت علاقة الأدب بالشعب على بساط البحث والمناقشة . وأفادت الحياة من هذا كله أفادتها من تقدم الدراسات الإنسانية ، فضمت الأشكال الفنية التي تتوسل بالخط واللون والكتابة إلى الأنواع التي تتوسل بالكلمة الشفاهية أو الدارجة وذلك على أساس العلاقة الوثيقة بينها وبين الشعب في الإبداع والتلقي معا .

وفي هذه الجو الذي أحس فيه المجتمع بالحاجة لا إلى تصحيح تراثه فحسب ، ولكن إلى العناية بتمييز بعض عناصره وتقويمها وعرضها للدراسة والاستلham أنشئ مركز الفنون الشعبية واتسعت - الدراسات في الجامعة والمعاهد الفنية ، لكي تستوعب المواد الفولكلورية ولكي تتوسل بمنهج العمل الميداني في الجمع والدراسة . وفي هذه الجو ظهر هواء ومحتور فيريدون من التراث الشعبي في العرض والإعلام والإبداع . ومع أن الجهود المبذولة في هذا المجال لا ترقى كلها إلى مستوى العلم والوعي بطبيعة المادة الفولكلورية ووظيفتها فإن الأقبال على التراث الشعبي كان ، ولا يزال ، يعبر عن قيمة هذا التراث وأصالته الكثير من أنواعه وأشكاله ، وهذا ما يجعل الدكتور لويس عوض على حق في عرض موضوع الفولكلور وخطره على مائدة المناقشة للاتفاق على تحديد مفهومه وتمييز مواده وإدراك وظيفته .

ولم يدهشني الرأي الذي نقله الدكتور لويس عوض عن أحد المنبوين في مؤتمر المائة المستديرة الذي نظمه اليونسكو في بيروت ، وهو الرأي الذي يدعو إلى أن يبعث الفولكلور أو الفنون والآداب الشعبية قد اقترن دائماً ببقاء الأنظمة الرجعية في البلاد المختلفة ، ذلك لأن هذا الرأي يعكس مفهوماً للفولكلور قد تجاوزته الدراسات العلمية منذ أكثر من عشر سنوات فقد كان بعض العلماء المتخصصين وبعض المثقفين المهواة يذهبون إلى أن الفولكلور عبارة عن الرواسب والبقايا والحطام الناشئ من حضارة سابقة أو مرحلة تاريخية ماضية . وعلى هذا الأساس يكون البحث ردة أو رجعية مهما كانت الحوافز والأسباب التي تدفع إليه . أما الآن - فالفولكلور عبارة عن عناصر ثقافية حية ومؤثر. وفعالة تسير الشعب في تطوره مسيرتها حياة الأفراد في سلوكهم وعلاقاتهم . وهذه العناصر الثقافية تتسم بالمرونة ، فتسقط الطبقات الميتة أو التي ماتت وظائفها ، وتعدل الطبقات القابلة للتعديل ، بحيث تسير مراحل التطور وتضيف - وهي دائماً تضيف - حلقات جديدة تحس الجماعة بالحاجة إليها وهي لا تضيفها إلى تراثها





الشعبي إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومعنونة ... فليس هناك بحث فيما يرتبط بالفلكلور ولكن هناك حياة موصولة ترتكز على تقاليد وخبرات وتجارب .
ولا بد من أن نسجل هنا وجوب لمزج بين الأنثروبولوجيا الاجتماعية من حيث المنهج ومجال الدراسة وبين الفولكلور من حيث المفهوم الذي انتهى إليه في هذا العقد الأخير من القرن الذي نعيش فيه .

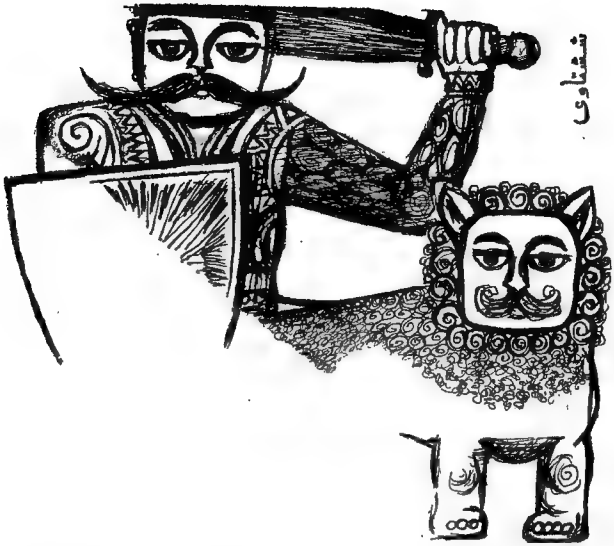
ولقد اهتم علماء الإنسان والفولكلور بالثقافة البدائية أول الأمر ، ثم افرق مجال الدراسة وإن ظل الباحثون المتخصصون بعيد بعضهم من نتائج بعض ، حتى تخصص النوبلور آخر الأمر في العناصر الثقافية المؤثرة في أشكال التعبير الأدبي والفني التي تصدر عن وجدان جمعي في إطار شعب من الشعوب في فترة زمنية محددة .

ثم يعد مفهوم الفولكلور مقصورا على الريف ، ومحصورا في القرى والتجوع ، وصادرا عن الفلاحين وحدهم ، وإنما أصبح مرتبطا بحياة الناس في أي إطار ثقافي يصوغ سلوكهم وعلاقاتهم ، وقد تحتاج الدراسة إلى البحث عن أبعاد الأصل أو عن الرائدة الحديث ، ولكنها على كل حال تعني بمواجهه الواقع مواجهة موضوعية في المدينة وفي القرية على السواء . وحسب الدارس أن يسجل الظاهرة وإن يصفها ، أما لإفادة منها في الترييد أو الاستلزام فهمة أخرى لها مناهج أخرى ، وتحتاج بالضرورة إلى وعي خاص يتبع التمييز بين الأصل والزلف .
بين المفيد والفساد ... بين السليبي وإيجابي ... مع العلم بأن أدواق إجماعهم تنظور بدورهما وعندها من القدرات ما يتيح لها الرقص أو القول ... ولعل أصل المناهج في الالادة من المادة الفولكلورية هو الكشف عن الأصالة وعن التعبير ، مع تغليب هذه المادة من الفسار والمنحرف والسليبي ... من المناسقي للقيم الإنسانية العليا ومن المعوق لمسار التطور .

ولست أريد أن أفصل القول في الباعث التاريخي على الانقسام بين الآداب والفنون الرسمية والآداب والفنون الشعبية . بيد أن من الضروري أن أتبه إلى أن هذا الانقسام إنما غلب على مراحل أثرت الشكل ، اعتصمت بحرفية الصنعة وقواعدها ، ولم تكن تلتفت إلى الجاذب الشعبي في حياة الناس . ومع ذلك فتحت الماتورات الشعبية الثقافة الرسمية والفن الرسمي في كثير من العصور ، كما أن لتراث الشعبي قد افاد كثيرا من ثمرات العقول والقرائح التي ازدهرت في حواضر العالم العربي وفي كنف الحياة الرسمية . ومن واجب القوامين على الثقافة تخطيطا ومتابعة أن يعاونوا الحياة الشعبية على التخلص من كل أثر من آثار ذلك الانقسام .

وليطن الصديق الدكتور لويس عوض لأن لقاعدة الأولى التي يفرض على العامل في مجال الفولكلور أن يلتزمها هي أن « يقبل التراث لشعبي » لكي ينتخب منه النماذج التي تتسم بالأصالة والرقى والقدرة على الإلهام والتي تعد في الوقت نفسه معلما من معالم التاريخ الثقافي أو تقليدا من تقاليد التعبير المعني والآدبي . أما الذين يتخصصون في الجمع والتصنيف والعرض فإن المبدأ الأول الذي ينبغي أن يعتصموا به ، هو القدرة على تمييز المادة الشعبية من المادة المتحولة على الشعب ، مع العلم بأساليب الجمع الميداني ومناهج التصنيف النوعي واعداد الأرشيف الدقيق ، ثم انتخاب ما يدل على خصيصة أو معلم أو صلة أو قيمة لكي يعرض في متحف مركزي أو إقليمي ، أو لكي يوضع تحت أنظار الجماهير في معرض نوعي ، وأصدق يعرف التطور الذي أصاب مناهج العمل في المتاحف والمعارض والمكتبات التي يجتمع فيها المنظور والسموع .





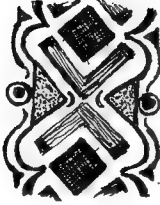
لا تحتاج المألوفات الشعبية إذن إلى بحث ولا إلى كشف عن ثقافتها محنطة ، ولكنها تحتاج أولا وأخيرا إلى العلم والنوعي ، مع الدقة على التمييز الصحيح -وهناك حقيقةتان بارزتان أحب أن أعرض لهما بمناسبة ما أثاره الدكتور لويس عوض من مشكلات حول الفولكلور ... الأولى : أن المادة الشعبية - كما هلت الدراسات - نتجت عن تاريخها مسارين متوازيين ، الأول من قمة الديكان الاجتماعي إلى سفحه أو قاعدته ، والثاني من القاعدة إلى القمة . وما أكرر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية التي احتضنتها الجماهير العربية وظلت تغيد منها فترة من الزمن مع أنها من ابتدع الخاصة أو الطبقات العليا . وما أكرر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية التي تحتضنها في ريع الخاصة ، فتردها نظرفا ، أو تغيد منها باعتبارها بيرة من الخبرات الشعبية أو تجربة من التجارب الإنسانية أو تهيد صياغتها في قالب جديد . وعلى الرغم من سلبية العلاقات بين الوحدات الاجتماعية في بعض الأحيان فإن الأخذ والعطاء سمة أساسية ورئيسية في تاريخ الفنون والآداب الرسمية والشعبية . ولعل هذا هو السبب الذي جعل بعض نقاد الفنون والآداب يتوسلون بالفولكلور في النقد والتقييم .

أما الحقيقة الثانية ، التي ينبغي أن أعرض لها ، فهي أن الفولكلور إذا كان يترجم عن الأحاد العاديين حين يصدر عن وجدن جمعي ، فإنه يصدر في الوقت نفسه عن إطار قومي تبدو فيه خصائص الجماعة بثقافتها التراكمة في مرحلة معينة من مراحل تاريخها ، ومع ذلك فإن الجوهر الإنساني هو الغالب في جميع الأحيان ، وليس هناك تعارض بين القومية والإنسانية في مجال المألوفات الشعبية . وقد نسخت النظريات العنصرية ، ولم يكن ذلك استجابة لمناظرة إنسانية ، وإنما كان ثمرة المواجهة الموضوعية للمألوف الشعبي . ولا يدعش الباحث الآن عندما يرى الأخذ والعطاء قد تم بين الجماعات المتخاربة في مجال الثقافة الشعبية ، ولا يدعش أيضا إذا رأى أن النماذج التي تظهر بالمالية فيها ما هو شعبي أو ما كان في أصله شعبيا . ومن الشواهد على ذلك في تراثنا « كلبلة ودمنه » و « ألف ليلة وليلة » ، وقد اخترت هاتين المجموعتين

من الحكايات لكي أؤكد أيضا أنهما يستوعبان ثقافة انتقلت من شعب إلى شعب ومن مرحلة إلى مرحلة تاريخية أخرى ، حتى اشتهرا في ربوع العالم بأسره .

لقد أصبح كل شيء في مجال الدراسات الإنسانية يخضع لناموس « الوظيفة » ، التي تتيح للعاملين في مجال التشقيف ما تتيحه للدرسين للمادة الفولكلورية ، التمييز بين الصحيح والزائف . . . بين المفيد والضرر . . . بين المعنى على التقدم وبين السلبي الذي ينتج بالجهود . وهذه الوظيفة هي أيضا التي تحدد النوع والشكل والتي تكشف عن علاقة الماثور بالمجتمع الصغير أو الكبير ، كما أنها الجهاز الفطري الذي يقبل والذي يرفض والذي يبقى والذي يحذف والذي يعمل ، ذلك لأن الجماعة الإنسانية - أي جماعة إنسانية - تعتمد في جميع خبراتها ومهارتها بالانتخاب . ومن الواجب أن ينهض القوامون على المواقف الثقافية تخطيطا ومتابعة لتنفيذها ، بثقوية غريزة الانتخاب هذه حتى تبرا الماثورات الشعبية من العناصر الضارة أو الجامدة أو المتسلسلة . . . وما أكثر التسلسل عن وعي وعن غير وعي . ومن حق الزميل الدكتور لويس عوض أن يبر عن خوفه من العناصر الضارة بتلك العبارات ذات النبرة العالية ، ولكن من حقنا أن نطمئنه بقدره الكائن الإنساني غير المعتل على التغلص من الدخيل الضار وآثاره .

ولا يستطيع باحث أن يقلل من محاولة الاستعمار التسلط على الشعوب عن طريق العمل الثقافي . وهناك شواهد كثيرة تنطق بهذه المحاولة . ان الاستعمار الغربي في مرحلة التوسع قد حاول أن يوظف - ولعله حاول أحيانا أن يخلق - عصبية متناظرة أو متصارعة . وأبقى في سبيل تحقيق هذه الغاية على عناصر ثقافية كان مقدرا لها أن تنقرض أو تتبدد وائر هذا الصنيع على الفولكلور ، إذ أبقى على عناصر تصدر عن وجدان جمعي ضيق ، كما أبقى ودمت تدفع إلى السلبية أو الجمود أو اليأس . ومع أننا في هذه المرحلة الأخيرة ، وبفضل تداعي العواجز والحدود بين الجماعات ، قد انتهت إلى تلك الجهود المصطنعة ، إلا أننا أدركنا في الوقت نفسه أن الاستعمار قد تعمد بوعي وإصرار أن يقضي على عناصر ثقافية تؤكد أصالتنا ومكاننا



من التاريخ ومن الحضارة • يضاف الى هذين الصنيعين أن بعض الفكرات قد روجها الاستعمار في الأوساط العلمية ، إثارة للعصبيات التاريخية التي بادت أو تلتفقا لنظريات تتخذ الصورة شبه العلمية •

ولكن هذه الجهود كلها تبوء الآن بالفشل أمام الظواهر التي تدرس بمناهج العلوم الانسانية في هذه المرحلة الأخيرة • وللفولكلور فضل المشاركة في هذا الجهد العلمي الكبير ، فقد اخذ واستفاد من نتائج الدراسات اللغوية والانثروبولوجية والاجتماعية والنفسية ، ولم يعد التمايز بين السلالات والعصبيات هو الحقيقة التي لا يأتيها الباطل من امامها ولا من خلفها •

فلنا أن مفهوم الفولكلور لم يعد مقصورا على القرية ولا على الفلاحين ، وانما أصبح مرتبطا بالآحاد الذين يتألف منهم الشعب • ونضيف الى ذلك أن الماثور الشعبي لا يناقض العلم ولا يقف في وجه التقدم - التكنولوجي • • • لم يعد الفولكلور من مخلفات الماضي السحيق التي لا يمكن تحديد تاريخها على التحقيق أو الترجيح ، ولم تعد هذه الماثورات من الجمود بحيث لا تقبل التطور أو التغير ، وفصارها أن تتفكك وتتحلل وتفتنى • • • ولم يعد الفولكلور مجرد روااسب متحجرة تخلف من الماضي • ان الفولكلور ليس شارة على الزمن القديم الموقل في القدم ، وليس زائرا وافدا من بيئة أخرى • • انه جزء لا يتجزأ من المجتمع الذي نعيش فيه ، يتفاعل معه ويليد منه • • وانه ليس من سقط الناع • وليس عائقا من عواقر التقدم اذا فهم على وجهه الصحيح وميزت عناصره الأصلية من الأشكال الزائفة أو المحولة • • • انه متجدد ، مهما قيل عن عراقة بعضي حلقاته ، وفيه القدرة على تعديل شكله ومضمونه بتعديل وظيفته •

بقيت كلمة أخيرة أحب أن اختم بها هذا « الدفاع عن الفولكلور » وهي أن الفولكلور لم يعد يفتش عنه في مكونات من كانوا يسمون بالبسطاء أو الدهماء من الناس • • • ولم يعد يلتمس في اللاوعي أو اللاشعور عند الآحاد العاديين ، ولكنه جانب كبير من الزاد الثقافي للمتعلمين وللصلوة من اصحاب الجباه العريضة. مثلهم في ذلك مثل الآحاد العاديين ، لقد تبدت النظرة القديمة التي اوجت بها الرومانسية ، وهي أن الفولكلور يعين على الفرار من الواقع بالوهم أو الحلم أو تصور الاستعلاء عليه • وان الفولكلور لا يتناقض مع العلم ولا التكنولوجيا ، ولقد أصبح تأثير الأفكار العصرية على نشأة ماثورات شعبية جديدة من أهم فروع الدراسة الفولكلورية اليوم •

ومن حق الزميل الدكتور لويس عوض أن يسجل له تقديره لعنايب الاصلالة في الفولكلور واعتقد انه يعترف معي بأن « العصرية » لا تعني بحال من الأحوال الانسلاخ عن قوميتنا وترثنا الحضاري والانساني • والفولكلور هو محصلة ثقافة الشعبية الحية الفعالة والتراكمية من اقدم العصور والسائرة لتاريخ الشعب ، والمعينة على تقدمه • والفولكلور هو الذي يحافظ على دعامة الاصلالة ولا يقف ولا يمكن أن يقف في وجه التقدم العلمي والتكنولوجي ، بل يعين عليه على أساس المعرفة الصحيحة بطبيعة الانسان وجوهر الانسانية ، والتكامل الحيوي بين الفرد وبين اطواره الاجتماعي •

دكتور / عبد الحميد يونس

الناحية السُعبية في مؤتمري الموسيقى العربية

الذين عقدوا بالقاهرة في مارس ١٩٣٢ وديسمبر ١٩٦٩

دكتور محمود أحمد الحفنى

زفة العروسة « انظر بعينك »
وسجلت فرقة الحاج أبو مندور للطلل
البلدى ست اسطوانات ، بيانها كالاتى :

H.C. 102 اسطوانة رقم
الحجاج للمحمل - شجرة الظل
الرقص الاسكندراني

H.C. 103 اسطوانة رقم
رقص بلدى
رقص بلدى

H.C. 104 اسطوانة رقم
رقص بلدى
رقص بلدى

H.C. 105 اسطوانة رقم
الرقص العربى
الرقص العربى
اسطوانة اخرى

رقص واحدة ونصف
بارب توبة
H.C. 106 اسطوانة رقم

ميزان الزرقى
السماعى الثقيل

وسجلت فرقة من عرب الفيوم ثلاث
اسطوانات ، بيانها كالاتى :

H.C. 80 اسطوانة رقم

الى جبل عاصى طاع جديد
اول ماتبى بالزوين

لم يرد في توصيات أو قرارات مؤتمر
الموسيقى العربية الأول الذى عقد بالقاهرة سنة
١٩٣٢ أية إشارة الى الناحية الشعبية ، كما حلت
أعمال لجانه ومناقشاتها من معالجة هذه الناحية
اطلاقاً . انما عنى عناية خاصة بتسجيل طائفة
كبيرة من الألحان الشعبية من مشاهير فرقها
ومغنيها وقتذاك . فُسجلت خصيصاً له فرقة
محمد العربى المؤلفة منه ومن عازف بالة
الأرغول الكبير وضارب بالدف ومردد واحد ،
ثلاث اسطوانات من ذات الوجهين بيانها
كالاتى :

H.C. 108 اسطوانة رقم
أمال يا عين أنا مالى يا عين
حلو يا زمان بلادى

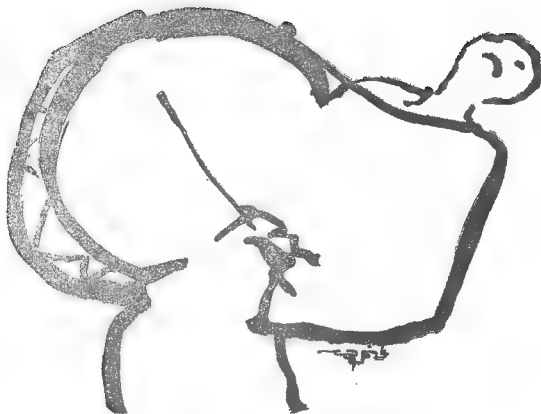
H.C. 109 اسطوانة رقم
ريس عدينى
رقص الهوائى

H.C. 110 اسطوانة رقم
عين الحسود فيها عود
بكره السفر يا حيايب

كما سجلت فرقة « الست أنوسة المصرية » ،
مجموعة من أغاني « العوالم » فى اسطوانتين
بيانها :

H.C. 112 اسطوانة رقم
مطاهر يا عود قرنفل
الليلة الحنة

H.C. 113 اسطوانة رقم
زفة العروسة « يا طالعة طلعت البدر »



وقد بلغت تسجيلات المؤتمر في مجموعها ١٧٥
أسطوانة ذات وجهين ، وجميعها محفوظة
بالتفتيش الموسيقي بوزارة التربية والتعليم
في معهد الموسيقى العربية وفي الإدارة الاجتماعية
بجامعة الدول العربية .

أما المؤتمر الدولي للموسيقى العربية ، وهو
المؤتمر الثاني الذي عقد بالقاهرة في شهر
ديسمبر الماضي فقد عينت لجنة التحضيرية
بالتاحية الشعبية عناية خاصة فجعلتها أحد
أركان بحوث لجانه الأربع ، وهي :

- ١ - لجنة التعليم والثقافة الموسيقية
- ٢ - لجنة التاريخ والتراث والفنون الشعبية
- ٣ - لجنة المقامات والإيقاعات والآلات
- ٤ - لجنة التأليف الموسيقي المنظور

وقد دعى الى هذا المؤتمر عدد كبير من علماء
أوروبا المتخصصين في الموسيقى العربية أو المهتمين
بشؤونها ، فجاءه مندوبون من المجر ورومانيا
والاتحاد السوفيتي وألمانيا الديمقراطية وألمانيا
الاشتراكية وسويسرا والدانيمارك وأستراليا . كما
حضره مندوبون من تركيا ومن البلاد العربية
الشقيقة سوريا ولبنان والعراق. والكويت

اسطوانة رقم H.C. 81

نشيد الفلاحين

نشيد الفلاحين

اسطوانة رقم H.C. 82

نشيد الصيادين

نشيد الصيادين

كما سجلت فرقة « الست فاطمة الشامية »

اسطوانة واحدة لزوار سوداني ، هي :

اسطوانة رقم H.C. 111

زفة الطنبورة

ياو مرابة

وسجلت فرقة « الست أم ابراهيم » اسطوانة

واحدة. لزار مصري ، هي :

اسطوانة رقم H.C. 82

ممه سلطان

رومي نجدى

وذلك كله علاوة على مجموعة كبيرة من
موسيقى « المولوية » وطريقة « الذكر الأيشي »
والحان الكنيسة القبطية ، وعدد كبير من ألحان
الموشحات والأدوار وطائفة من تسجيلات الفرق
العراقية والسورية والتركية والتونسية

يوشاني مندوبة الجمهورية المجرية والدكتور
بورجين الكسندر منسحب جمهورية ألمانيا
الديمقراطية ، وقد سبق لكل منهما الاشتغال
بالموسيقى الشعبية في مصر .

وقد أسندت رئاسة هذه اللجنة إلى الأستاذ
« الماخي اسماعيل » مندوب جمهورية السودان ،
ومقررتها د . سمحة الخولي (ج . ع . م) .
وقد جرت في تلك اللجنة مناقشات جادة حول
الموسيقى الشعبية واستعراض النظريات المختلفة
في تعريفها . وما أثير فيها أن تقسيم الموسيقى
إلى فنية وشعبية تقسيم تعسفي وإن الدراسات
الموسيقولوجية قد فشلت حتى الآن في تحديد
الفارق بينهما تحديدا قاطعا وانتهى البحث
إلى أنه لا بد من دراسة الموسيقى وتقسيمها
على ضوء الطوائف أو المجموعات الاجتماعية
التي تنتمي إليها . وامتد البحث إلى أمثلة وسائل
تصنيف سجلات الموسيقى الشعبية وانتهى إلى
ضرورة اتباع أسلوبين متكاملين في التصنيف هما :

١ - التصنيف الجغرافي (أي تبعا للمناطق التي
جمعت منها الألحان)

٢ - التصنيف الموضوعي (أي على أساس
الموضوع كإغاني المناسبات وإغاني العمل وإغاني
الزواج الخ) .

وجمهورية اليمن الجنوبية والسودان وليبيا .
واشترك فيه حوالي ثمانين من اعلام المصريين
المشتغلين بالموسيقى علومها وفنونها .

وتألفت اللجنة الثانية المختصة بالبحث في
كل ما يقدم للمؤتمر من دراسات وبحوث خاصة
بالفنون الشعبية من خمسة وعشرين عضوا هم
نخبة من أعضاء المؤتمر المشتغلين بالفنون الشعبية
والعلمين في مجالها في مصر والافطار العربية
الشفيفة والبلاد الأوربية . وكان من بين هؤلاء
الأخريين من سبق أن أتيحت له مزاولة هذه
الدراسات في مصر . نذكر منهم الأستاذ تيريو
الكسندر ، وهو من أكبر علماء الموسيقى الشعبية
في الجمهورية الرومانية . وقد سبق أن قام
بجمع طائفة كبيرة من الإغاني الشعبية المصرية
في دراسة ميدانية في أنحاء الجمهورية العربية
المتحدة من شمال الدلتا إلى أقصى الصعيد
بتكليف من وزارة الثقافة المصرية . وقد أصدرتها
الوزارة في مجموعة من الاسطوانات تعتبر الأولى
من نوعها في الموسيقى الشعبية المصرية التي
جمعت على أساس صحيح وأصول سليمة من
علم الموسيقى القارئ مصحوبة بشرح مفصل
باللغات العربية والانجليزية والفرنسية والألمانية .
كما كان من أعضاء هذه اللجنة الأئمة ايلونا

وناقشت اللجنة موضوع التدوين الموسيقي لهذه الأغاني فظهر جليا أن بحوث الموسيقى الشعبية تستلزم معرفة أكيدة وتعمقا في نظريات الموسيقى العربية وقواعدها ، وبخاصة من ناحيتي المقامات التي تتألف منها الألحان والإيقاعات التي تجرى عليها الضروب المختلفة .
واتضح أن الباحثين الأوربيين عند معالجتهم لآلحان الموسيقى الشعبية العربية كثيرا ما يعانون من افتقارهم إلى الآلام التام بمعرفة تلك الناحية النظرية . ولذلك فإن قيامهم بتحليلات مطلقة منعزلة عن تلك النظريات كثيرا ما يعرض الأحكام المترتبة على هذه الاحتمالات إلى الوضوع في الخطأ .

وقد قدمت إلى المؤتمر بحوث قيمة في الفنون الشعبية . ومن بين تلك البحوث بحث طريف عن « الإنسان في الحضرة الصوفية وفقا للطريقة الحامدية الشاذلية » قدمه الناقد الموسيقي الاستاذ سليمان جميل .

وقد اتخذ المؤتمر أربعة وثلاثين قرارا في جميع الشؤون الموسيقية ، اختص الفنون الشعبية منها بست قرارات هي :

١ - أن تعمل البلاد العربية على انشاء فرق موسيقية تعتمد على الآلات التقليدية لأداء موسيقى التراث الفني الشعبي .

٢ - انشاء أرشيف صوتي يشمل تسجيلات الموسيقى الفنية والشعبية .

٣ - انشاء معهد لعلوم الموسيقى (الموسيقىولوجيا) لدراسة الموسيقى العربية الفنية والشعبية .

٤ - تحقيق وحماية التراث المسموع من التعريف أو التعديل حرصا على أصالته .

٥ - دراسة التراث الموسيقي الديني بالبلاد العربية .

٦ - تحويل مركز الفنون الشعبية بالقاهرة إلى مركز إقليمي لدراسة الموسيقى الشعبية العربية وتدريب عدد من الموسيقيين العرب على مناهج البحث العلمي في جمع الموسيقى الشعبية وطرق تدوينها وتحليلها وتصنيفها .

وانى أنهى هذا المقال بفقرة قصيرة وردت في ختام البحث المقدم من الاستاذ الماحي اسماعيل مندوب جمهورية السودان ، حيث يوجه دعوة صارخة للحفاظ على الموسيقى الشعبية فيقول :





من البلاد الأخرى تجدد نفسها عبر التاريخ إن هيت لها الظروف الاجتماعية الملائمة . وأعنى بذلك أن نسعى لوضع قيم ومفاهيم جديدة لهذه الفنون ، إذ أنها كانت في القدم فناً وظيفية تستعمل للمساعدة في أداء مراسيم وطقوس خاصة . وبما أن هذه المراسيم والطقوس بطلت أو في طريقها للزوال ، فإنه يجب أن نستقي على الموسيقى والرقص بالقيمة الجمالية الموجودة فيهما . ويجب أن نعيد ثقة الناس في هذه الفنون لكي تجد احترامها الكافي ، وأن يمارسها الناس دون حرج من نعتهم بالرجعية أو التخلف . ولا أدري أن كان السبيل العمل والأمثل هو خلق فرق فنية لأداء الموسيقى التقليدية الشعبية في قاعات الموسيقى أم نشجع المهرجانات الموسيقية ذات الطابع التنافسي والتي يمكن أن تتيح لجلال هذه الفنون الانتماء من قبضة المسرح أو قاعة الموسيقى ومن الوضع المستورد : مؤدى بـ متفرج ... أقول هذا لأن هذه الفنون خلقت جماعياً وتؤدي جماعياً ، وليس في تاريخها مكان لتفرج .. فزجها في هذا الإطار قد يكون من العوامل الهامة في تحريفها وعزلها عن حقيقتها . وإنني أأمل أن تناقش هذه النقطة نقاشاً مستفيضاً في اجتماع لجنة الفنون الشعبية » .

« دكتور محمود أحمد الحفنى »

« أن التقاليد الموسيقية الشعبية في جمهورية السودان كثيرة ومتعددة ، ولا تزال حية يمارسها الناس في الريف السوداني » غير أن المد الحضارى وانتشار التعليم وهجرات الناس المتزايدة من الريف إلى المدينة تهدد هذه التقاليد بالزوال . وقد لاحظت أثناء رحلتي حقيقة تدعو للقلق ، وهى أن متوسط أعمار الذين يمارسون هذه الفنون **حوالى الأربعين عاماً** أو ما فوق ، وهذا يعنى أن الشبيبة قد انصرفت عن هذه الفنون واتجهت نحو الجديد أوفد من المدينة عن طريق المذابح أو السينما أو الحفلات الحية . فنحن الآن في سباق مع الزمن لجمع ما يمكن جمعه في صورته الحقيقية من أجل الحفاظ عليه . وحقيقة أخرى تهدد هذه الفنون ، وهى اعتقاد بعض الناس بضرورة تطوير وتهذيب هذه الفنون واستجلاب الخبراء للقيام بهذه المهام . وأود أن انتهز فرصة هذا اللقاء التاريخي الهام لأحذر من خطورة هذا العمل ، لا على التراث الموسيقى التقليدى فحسب ، بل على شخصية الأمة ذاتها . فهذه الفنون مرتبطة ارتباطاً لا ينقسم مع شخصية الشعب وذاتيته فكيف يجوز أن نستجلب خبراء **لتهذيبها أو تطويرها كما يقال !!**

إن الموسيقى التقليدية في السودان وفي غيره

الساحل الشمالي الغربي وبتراشه الشعبي

الساحل الشمالي الغربي أكثر مناطق صحرائنا الغربية عمراناً وأزدحاماً بالسكان ويمتد من الإسكندرية حتى السلوم غرباً بمسافة ٥١٣ كم وبه كثير من البلدان والآثار الرومانية والقرطاجنية ، وكانت أراضيها أيام الرومان مزارع وبساتين زاهرة بأصناف التين والزيتون وشتى الاعشاب ، وورد عنه في كتاب هيرودوت أن القرطاجيين سموه بساحل ليبيا . وفي شتاء عام ٣٣١ ق.م. سلك الاسكندر الأكبر هذا الطريق الساحلي تاركاً خلفه الاسكندرية التي أنشأها حديثاً متجها غرباً حتى وصل إلى مرسى مطروح التي دعاها الاقدمون (باراثونيوم) كما سميت أيضاً (امونيا) لملاققتها بمعبد آمون مضطجبا معه عددا كبيرا من أصدقائه ومرافقيه وجانباً من جيشه ، ثم عبر الصحراء جنوباً لزيارة واحة سيوة والتبرك بالمعبد آمون واستلهم الوحي من معبده هناك .



وقد اهتم الاهلون من قديم الزمان أيام الرومان بمياه السيول والأمطار وحرصوا على عدم تسربها إلى البحر فأقاموا لحجزها السدود من الرمال والاحجار وابتكروا لتخزينها وتوزيعها لرى الاراضي طرقاً عديدة ، فنفقوا في الصخر أبداً وخزانات مختلفة الاتساع لبعضها سراديب تسير تحت الارض مسافات طويلة في نظام هندسي غاية

دكتور عثمان خيرت



سد الجراولة

حورد اذا ماتشربتها التربة لتغذية مياهها الجوفية .
واتبعت طريقة الري بالخنادق التي تسير منحوتة
في الصخر تحت الارض مسافات قد تصل الى
كيلومتريين يعلوها فتحات أو مناور على مسافات
متتالية تبلغ ٢٥ مترا ، ويبلغ ارتفاعها ١٧٥ مترا
واتساعها متر واحد ويصل ارتفاع الماء الارضى بها
نصف متر . ومن أهم هذه السدود سد وادى
الرملة الذي يتجمع به فى السنة حوالى مليون متر
مكعب من مياه الأمطار وسد منطقة باقوش وسد
الجراولة الذى يبلغ طوله حوالى كيلومتريين
وارتفاعه حوالى ستة أمتار وارتفاع المياه التي
يحجزها أمامه ثلاثة أمتار ، وقد انشئ لحماية
الطريق البرى وخط السكة الحديدى من السيول
العرمة التى تجتاحهما ولزراعة الاراضى المبتدعة
مرعى البصر .

والساحل الشمالى الغربى من أحب الاماكن الى
النفس ، فالى جانب تاريخه وقصته له جماله
وبهجته وطابعه وشخصيته . ولزيارته دكك من
القطار أو الطائرة واتجه اليه بالسيارة لتكون طوع
أمرك تقف بها هنا وهناك لتتعرف على تواجيه
ومعالمه من أوله الى آخره . والطريق مع طولهمهد
مسفلت يقترب من البحر أحيانا ويبعد عنه أحيانا
أخرى ، وستبهرك طول رحلتك تلك اللوحة
الرائعة التى يختلط فيها صفار الرمل وخضرة

فى الاتقان ، وما زالت هذه الآبار وتلك الخزانات
ما هو ظاهر منها وما هو مطووس باقية تحكى لنا
قصة هذا الزمان .

ولنجاح الزراعة هناك يجب أن تهطل الأمطار
بوفرة فى فترتين متتاليتين من كل عام ، أولاها
بين منتصف شهرى نوفمبر وديسمبر والثانية فى
شهر مارس ، وبذا تزداد البساتين المنتشرة فى
المنخفضات الخصبة اخضرارا واثمارا وتندو بطول
الساحل أعشاب المراعى المتعددة الانواع وتزهر
الاىصال البرية المتنوعة الالوان وتكتسى الارض
بحقول الشمس ويتحول هذا الشريط الرمل
الساحلى الى بساط أخضر .

ولما كانت الأمطار فى هذا الساحل عماد
الحياة توجد بها الطبيعة أحيانا وتبخل أحيانا
أخرى ، فقد اولت المؤسسة المصرية العامة لتعمير
الصهارى هذا الساحل ما يستحقه من رعاية
وعناية ليعود الى سابق عهده وعظيم مجده
فعنيت باستغلال آلاف الآبار وخزانات المياه
الرومانية القديمة والكشف عن المطور منها
واقامت العديد من السدود الحجرية والترابية فى
مختلف مناطق الساحل حسب طبيعة الارض
وحاجيات الزراعة فهى علاوة على حجزها لمياه
الامطار التى تتحد على سفوح الجبال تعتبر أهم



حفل زفاف

ان اساس هذه القبائل وما يتبعها من عائلات
وعشائر (السننة وعل الاحمر وعل الابيض)
ويتبع السننة قبائل : الحمايفط - القظفة -
العرولة - الهوارة - السمالوس - العجرة -
استينبات - الجوابيس - الشهبيات - الموالك -
ارتبوات - الشوالعة . ويتبع عل الاحمر قبائل :
القنيشات - العشيبات - الكميلات . ويتبع عل
الابيض قبائل : الصناجرة - اولاد خروف -
البراهمة - اولاد منصور - العريجات - الجبيبات -
الصراحنة - الشراصات - علوش - القمر - عميرة .
اما الجمعيات فهي بيت كبير يتبعه : اشتورج
جواسم - موسه .

وسيقابلك بطول الطريق وسط المراعي
(الحطايا) وبجوار الآبار خيام البدو منتشرة هنا
وهناك ويسمونها (بيت عرب) ، فاذا كان الوقت
شتاء سميت (بيت الربيع) وتغطي كلها بالصوف،
وان كان صيفا سميت (بيت الصيف) وتغطي
باجولة الخيش او القماش ويكون لها أربعة مناد
للتبوية تسمى (الكمام) اثنان في الجهة الشرقية
والآخران في الجهة الغربية . وتختلف مساحة
البيت العربي فقد تكون ١٥ × ١٥ ذراعاً (والذراع
نصف متر) وقد تصل الى العشرين ، وهو مربع
الشكل ذو أربعة جوانب (روجة او رواج) ،

الزروع مع ألوان مياه الساحل الفيروزية التي
تتدرج في صفاء وجمال ضامة تحتها منابت أجود
أصناف الاسفنج في العالم وأهم موارد الثروة
المائية ومحاصيل الساحل الأساسية .

وتتعدد البلدان التي تقابلك بطول هذا
الساحل ، فاذا تركت الاسكندرية مستمر بالعامرية
وتكني مريوط وبهيح وبرج العرب والحمام
والعلمين وسيدى عبد الرحمن وغزال والضبعة
وجلال وفوكه ورأس الحكمة. والمواصلة ومرسى
مطروح (العاصمة) وسيدى برانى ثم السلوم آخر
حدودنا نحو الغرب ، فاذا ارتقيت هضبة النقب
الشاهقة الارتفاع الفاصلة بين مصر وشقيقته
ليبيا في طريق يصعد اليها تتعدد التواءاته تسترى
من عل منظرًا اخاذًا لمدينة السلوم الصفيرة
ومينائها الجميل ، ولو امتدت الى هذه المنطقة
أيادي التعصير لكانت من أهم مناطق التصيف
والسياحة .

وكما تتعدد البلدان تتعدد القبائل التي تقطن
هذا الساحل ، ولها عادات وتقاليده متوارثة من
قديم الزمان . وفي لقسمي مع الشيخ صقر
عبد المالك عمدة قبيلة السمالوس والشيخ مفتاح
عبد المال عيسى أبو مرقيق عمدة قبيلة الصناجرة
والشيخ واثب الدربال عمدة الجمعيات ذكرُوا لي



رقصة الحبال

أشجارها هزيلة تكسو سفوح التلال إلا أنها تغطي أحل الثمار ، وإذا قابلت نباتاً مداداً يزحف على الرمال له ثمار مستديرة خضراء فلا تظنه بطيخاً فما هو إلا نبات الحنظل الذي ينمو برياً في نواحي الصحراء ، وسيلفت نظرك مراوح هوائية مرتفعة تعد بالعشرات وتدور بقوة الهواء موزوجة فوق السواني أي الآبار وأحواض خزن المياه لرفع الماء وري الأرض والأشجار ، وسيقابلك بدو يحثرون أراضيهم بمسحات عري صغرى يجره جمل أو حصان أو حمار ، وستشاهد قرب البلدان أكواما مرتفعة تيسد مخروطية من بعد كأنها الأهرامات فإذا ما اقتربت منها عرفت أنها كيمان من محصول الشمر تسمى (معلومة) غطيت بطبقة من التبن ثم الرمال وهي طريقة يتبعها الأهليون هناك لحماية هذا المحصول من مياه الأمطار ولحزنه أطول مدة ممكنة دون أن تصيبه آفة تمهيدا لبيعه أو تصديره إلى شتى الجهات .

وان صادقك حفل زفاف فتوقف واتجه إليه دون إبطاء ، فسيلقاك أصحابه أكرم لقاء وسترتشف منهم أكواب الشاي وتشاركهم هذا الحفل الشعبي التقليدي . فترى الرجال وقد اصطفوا صفوا أو استداروا في حلقة يصنفون بأيديهم تصفيقا رتبيا لضبط الإيقاع يتمشى مع

ويشبه السسقف في الرواج بمشابك تسمى (الحلال) وهي من حطب نبات يسمى (التنان) ، ويبطن البيت من الداخل بقماش يختلف في زخرفته عن الغيام المعروفة لدينا والتي تقام في الحفلات والأتام والأفراح فهو مزخرف في شكل مربعات أو مثلثات يتلاقى فيها اللون الأبيض مع الأحمر والأخضر ، وبذلك يبدو هذا البيت من الداخل أكثر جمالا وبهجة . ويحمل السقف اثنا عشر عامودا أكبرها اثنتان في الوسط يبلغ طولهما من ٢٥ إلى ٣ أمتار ويسميان (جبر) أما العشرة الباقية فيبلغ طولها ١٥ مترا . ويشد البيت جميعا من الخارج بحبال تربط في ٢٤ وكدا تسمى (متبت) ، وتفرش أرضيته بالحصر (الحصران) يملؤها حمول بدوية تسمى (فرش أو غطيان) وبالأخص نوعي (التحويا والمكجوت) . ويتكون البيت عادة من حجرة واحدة فإذا أقبسل ضيف قسمت عند منتصفها رأسيا إلى حجرتين بيطانية يتمشى طولها مع طول البيت ويبلغ ارتفاعها ١٥ مترا وهي حمراء اللون يتقاطع معها عرشيا اللون بيضاء وخضراء وحمراء وزرقاء وتصنع في الإسكندرية لتباع خصيصا لبندو الساحل الشمالي الغربي .

ومستري في رحلتك مزارع التين وتيسدو

ومياها صافية كالبللور وبهذا زادت مصابفا مصيفا ممتازا يقضى به المستجم أسعد الأوقات وهو هادئ البال بعيدا عن صخب المدن والزحام والضوضاء .

وعلى ساحل رأس الحكمة تحولت احسدى
استراحت الملك السابق إلى مقر للبحث والدراسة لتحسين غطاء النباتات الطبيعي الصالح للرعى وللمحولة أقلمة نباتات أخرى تقاوم الجفاف وللتعرف على النباتات المحلية الصالحة التي أمكن تصريف ١٥٠ نباتا منها . وتعتبر مناطق الساحل الشمال الغربى المنبسطة والمكتسبة بالنباتات البرية من أنسب المناطق لتربية أغنام الصوف لاعتماد جوها وقلة الإصابة بالأمراض بها ولانزعاجها عن عوامل الحطط فيها . وخلال رحلتك سترى الأغنام بالثلاث ترعى هنا وهناك وقد تمددت قطعانها التي قد تسد عليك الطريق أحيانا ومعظمها من النوع البرقي والعمل جار لانتخاب سلالة ممتازة منها ، ثم اغنام المارينو التي يحاول أقلمتها كسلالة نقية أو خلطها بالنوع الاول، هذا علاوة على اغنام شامية تسمى الواسى .

وبعد مسيرة ٢٨٨ كم من الاسكندرية وبعد أن تنحدر من روية مرتفعة تسترى مرسى مطروح أكبر مدن هذا الساحل وعاصمة محافظة مطروح التي اتخلوها رمز لها غزالا يحيط به غصنا زيتون مورقان ، وهي وساحلها غنيان عن الوصف والبيان وستقابل أهلها وكلهم بدو كرام يزيهم الشعبى الأنيق الذى يشبه زى بدو ليبيا فبين القبائل فى القطرين الشقيقتين صلات قرابة واتساب ، فيطفون رؤوسهم بطربوش احمر او بعمامة كبيرة ويرتدون صديريا زاهى الالوان مزركشا بنقوش غاية فى الجمال والاتقان ، ويتسولون بسرور بطول حتى القدمين ، ويلفون اجسامهم بحرام (جرد عربى) ينسجونه من الصوف الرقيق الناصع البياض يتدل على الكتف ويشبك عند الصدر ، ويتنقلون بحذاء يسمى (بلقة وجال) .

اما النساء فكلهن فى زيهن سواء الا انهن غير متبرعات شائهن فى ذلك شأن كل بدويات عرب المغاربة الذين يقطنون الصحراء الغربية بساحلها وواحاتها الخمس ومحافظة الفيوم . وهن فى ذلك يفتقرن عن بدويات قبائل عرب المشاركة المتبرعات اللاتي وفدن الى مصر من نجد والاردن وفلسطين جهة الشرق واستقرن فى سيناء ثم رحل الكثير منهن نحو الاطراف الشرقية للدلتا ووادى النيل ويختزنن بطرحة حريرية سوداء يتقاطع مع

اغانيهم البدوية التي يصعب عليك أن تتفهم كلماتها يصاحبهم بدوى ينفخ فى الآلة الموسيقية الوحيدة وهي المزمار ، بينما تتوسطهم امرأة واحدة وهي الحجلة وقد غطت راسها بطرحة سوداء تنفخ وجهها وتندل على صدرها وظهرها واكتست بثوب يطول حتى القدمين واكمامه تصل إلى الكفين وينفخ عند الردفين وترقص على اغانيهم وتصفيق اباديهم ورقصة محتشمة وتهتز هزات متعائلة متتالية بينما يشاركها فى رقصها بدوى يحمل سلاحه يقف تارة ليطلق عدة طلقات نحو السماء او يقعد ليطلق أخرى نحو الأرض .

وعندما تصل الى برج العرب توقف لترى أكبر المزارع الارشادية والاتاجية هناك والتي تعتمد بطول الساحل ، وتبلغ مساحتها حوالى ٢٥٠٠ فداناً يزرع بها الزيتون والخروب والتين والعنب واللوز والسفرجل والفسطق والبصل الغزلول ، وبها مصصرة هيدروليكية لإنتاج الزيت من الزيتون ولعمل الصابون ومزرعة لتربية الدواجن ، هذا الى جانب مصنع للكلمة الزاهية اللون يقوم بعملها نساء المنطقة من صوف يجلب خصيصا من اغنام رأس الحكمة .

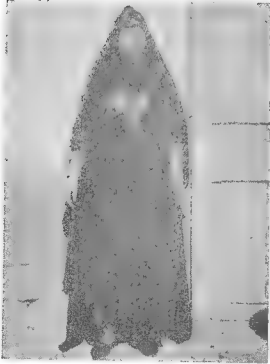
وفى بلدة الحمام ستعرف انها من أهم المراكز التجارية لوفوعها على الخط الحديدي ولقرنها من الاسكندرية (١٢ كم) ووادى النيل ، وهي السوق الوحيدة لتجارة المواشى والاغنام فى الصحراء الغربية سواء المحلى منها أو المستورد من ليبيا وبها مصنع لتجهيز العلف الحيوانى فى شكل مكعبات ويوزع انتاجه على مناطق الصحراء الغربية ووادى النيل . وبالمثل تمتاز سيدى برانى بتجارة الاغنام والجمال وهناك يجزون الصوف ليشتريه تجار الحمام .

وعند العلمين ارتوت الارض بدماء الضحايا من شهداء الحرب العالمية الاخيرة ، وعندها لوحات كتب عليها هنا مواقع لحلول الالغام التي تنتشر فى كل مكان ، ومقابر تضم اجساد من قتل من جنود الانجليز والاملسان والطليليان ، واستراحة وفندق صغير أقيما على دبوكة لاستقبال زائرى هذا المكان ، ومتحف أنيق يضم العديد من الأسلحة ومعدات التخريب والدمار يحكى قصة هذه الحرب ويسجل ذكريات هذه الايام .

وستنتهى هذه المسافة اذا ما وصلت الى سيدى عبد الرحمن ، فمن يسارك يقف ضريحه شامخا على تل مرتفع ، وعن يمينك يزدان الساحل ببناء انيق لمصيف اقيم حديثا فى منطقته ومالها ناعمة

نسبجها عدة ألوان تسمى (عصبة الرانس) يظن بها رؤوسهن ويحجن بها وجوههن ، تصنع في اخميم في اقاصى الصعيد ليستعملنها هناك . اما ثيابهن فدائما حمراء مزينة بورود زاهية الالوان فاللون الاحمر هو السائد والمفضل عندهن ، فاذا دخلت متجرا لبيع الاقمشة راعاك ان ترى ارفقه وقد اصطبغت عليها لفات القماش وكلها حمراء اللون . ويحطن خصورهن بشال صوفى عريض زائد الطول احمر اللون في عدة لفات مشابهات في ذلك اليابانيات ، ويظن ضفائر شعرهن بجداول من الصوف الاحمر محلاة بقطع من البرق الابيض ، وينتملن بحذاء له رقبة طويلة جميل شكله فريد في نوعه يسمى (بلقة حريص) وقد يكون (غاديا او نصف مليون او مليون) تبعا لما يكسو جلده من تطريز بخيوط حريرية في نقوش متعددة الالوان . اما مصاغ زينتهن فمن الفضة التى يفضلها كل نساء الصحراء ، فيثقبن انوفهن لتدليق الثمناف ، ويحطن معاصمهن بالدمالج الفضية المنقوشة ، وتعدل حول رقابهن قلائد فضية او ذهبية تشبه الى حد كبير قلادة النوبيات التى تسمى (جكة او بية) ، كما يزين اقدامهن بالخلخال الفضى مشابهات في ذلك ريفيات وادى النيل ويحرصن على وشم الجبين والذقن وظهر كفوفهن . والبدويات هناك بارعات في إعداد زخارف الخرز الملون فينظمن من حياتهن (الزريعة) التى تلتف حول اعناقهن واساور واحزمة ومحافظ ومكاحل متعددة الالوان .

بدوية بكامل زيها



ولما كان الساحل الشمالى الغربى غنيا بمراعيه كان صوف اغنامه اهم محصول لا يبرز صناعاته الشعبية المتوارثة عن الآباء والاجداد وهى صناعة التتمول البدوية الملونة والتى تسمى ايضا (فرش او غطى) ، اما لفظ (كلم) فهو كما قالوا لى هناك ليمى الاصل . وتقوم النساء هناك بهذا الفن الرائع فالمرأة البدوية دائما فنانة الصحراء وتختلف الحمول التى تنتجها اناملها البارعة سواء في نوعها وطريقة اعدادها ونقشها ولونها عنها في شتى الجهات الاخرى عند بلاد الشرق او مختلف محافظات وادى النيل ، ويسمونها (حوايا وديجوط وشليف وحسيني) . وتعتبر ثروة عائلية كالمصاغ لا يفرط فيها بمال ، فقد يبيع البدوى اغنامه وابله عند الحاجة الا انه يحتفظ بها مهما كان الامر . ويحتفظون بها في مكان امن ويطوونها بعناية حتى لا تتلفها الاتربة ويرصونها في طبقات بعضها فوق بعض على حامل خشبي يرتفع قليلا عن سطح الارض ، وينثرون بينها لحمايتها من الآفات الشيع



بلقة حريمى تظهر فيها الزخرفة

حتى يجف ثم تقوله ، وقد تضيف اليه نسبة ضئيلة من شمع المساع لتزداد الفتلة طولاً والصوف أما ان يبقى على ألوانه الطبيعية وهي الأبيض والأسود والبني والسمنى والصابونى والمسلى أو يصبغ بصبغات منها الأصفر والأخضر الفاقع والأخضر تشترى من مرسى مطروح أو الاسكندرية وبخامات محلية تستخلص من بعض النباتات البرية التى تنمو بالمناطق الساحلية مثل بصل العنصل والطرفة وغيرها بتعطينها أو يوضعها فى ماء مغلى ، أما القرظ فقد استبعد لأنه يجعل الصوف لا يعمر طويلاً . وتخلط الصبغة بقدر كاف مع الماء فى إناء يوضع على النار وعند الغليان تضاف كمية من الشب ثم تغمس خيوط الصوف فى هذا المحلول لمدة ربع ساعة وتشر عقب ذلك فى الشمس حتى تجف وتغسل أخيراً بالماء العادى وبهذا تتم عملية صباغتها

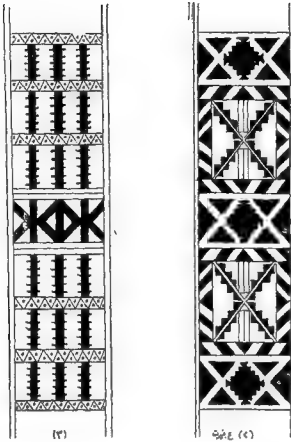
وتول البدويات مصنوع من الخشب ويرتفع قليلاً عن الأرض بمقدار خمسة عشر سنتيمترا وله أربعة متابت (غرائز) إنسان فى مقدمته ومثلها فى مؤخرته ، وتشيد البدوية خيوط الصوف عليه طويلاً وتستعمل لضم الفتل عريضاً بعضها الى بعض قرن غزال . ويتراوح طوله ما بين ٤ و ٦ أمتار وعرضه ما بين ٥٠ و ٧٠ سنتيمترا ، ولذا يلاحظ ان الحمول البدوية

الجبلية وبصر الغزلان ، ويضعون من ان لان اسفل حاملها فى الصباح الباكر مبخرة بها بعض الجمرات ويبخرونها بالبخور الجاوى ليبقى شذاً مع الرطوبة والندى عالقاً بالصوف ويمنع عنه العتة والبراغيث والفئران .

وتستعمل الحمول لفرش حجرات منازلهم وبيوت ربيعهم وصيفهم ، وتعتبر أهم حلية وزينة تستعمل فى المناسبات وعند الضيافة والافراح وإبهى ما يراه الضيف ليدرك ان البيت مستور وان ربه بارعة ماهرة ، وأهم ما يستعرضه من يريد الخطوبة ليعرف ان من يطلب يدها بنت رجل ميسور الحال ، فمن عاداتهم عند الزفاف ان تهدى الأم ابنتها العروس عدداً منها .

ويجوزون صوف الأفتام عادة فى شهر إبريل من كل عام بمقصات تسمى (أجلام) ، وعند الجز يساعد البدو بعضهم بعضاً متعاونين فى اداء هذه العملية . ويبيع الصوف بالجزءة وهى الرأس الواحدة (غنمة) ، أو بالكيلو والكميات الكبيرة بالطن . وتزن الجزءة الواحدة ٣ أو ٤ كيلو جرامات ، وتعطى الحولية الصغيرة (دسة) أو الحولى الصغير ١٥ كيلو جرم ويفزل وينسج صوفهما لعمل الاحزمة الصوفية الخفيفة .

والمرأة هناك هى التى تغسل الصوف وتنشده



ويصنع من صوف الإغنام ووبر الجمال وشعر الماعز ، ويلون طوليا باللونين الأحمر والأسود بالتبادل مع اللون الأبيض . ونادرا ما يفرش الشليف على الأرض ويستعمل عادة لتغطية محصول الأرز والقمح والشعير والبلع النمر .

وفي تجوالك بمصر مطروح سيلفت نظرك بجوار مقر المؤسسة المصرية المسماة لتعمير الصحارى لافتة كبيرة مكتوب عليها (**وحدة السجاد والكليم**) . وهى شيء جديد هناك أنشئ عام ١٩٦٢ ودخيل على البيئة وعلى ما سبق واستعرضناه من تراث شعبي أصيل لأهم صناعة يدوية ساحلية وهى المحمول البدوية ولتسجيل الواقع وللمقارنة بين الفنين وشتان بين هذا وذاك خصصت هذه الوحدة بزيارة وعرفت أن جمعية سملا الزراعية هى التى تمولها وأن مديرية الشؤون الاجتماعية بالمحافظة هى التى تشرف عليها يعاونها في ذلك المؤسسة المصرية العامة لتعمير الصحارى . وفي أغسطس من كل عام تقيم المحافظة معرضا ليقبل عليه

تتكون من ثلاثة أو أربعة شرائح طويلة تخاط حافة كل منها مع الأخرى لتزداد الى جانب طولها اتساعا .

وأقيم أنواع المحمول البدوية واجملها شكلا وأغلاها تمنا وأصعبها غزلا واعدادا هى (**الحويا**) والمفرد (**حوى**) ، ويتراوح ثمن الواحد منها ما بين العشرين والسبعين جنيهها ، وتقضى البدوية في اعدادها أشهرها قد تصل الى الأربعة مجهزة جانبها بالنول والباقي بيدها . وسميت حوايا لأنها تضم اللونين الأبيض والأحمر ، وتسمى رسومها الجميلة المتعددة (**مرايا**) ، كما تمتاز بإمكان فرشها من ناحيتها فلا يفترق وجهها عن ظهرها ويلبها النوع المسمى (**ملحوظ**) وسمى كذلك لأنه يصنع بطريقة اللقط باليد ثم بالماكوك ، ويجمع بين اللون الأبيض والأحمر والأسود (**الثيلة**) ، ويختلف عن النوع الأول في أن وجهه خلاف ظهره فلا يفرش إلا من ناحية واحدة فقط . أما (**الشليف**) فهو أرضها تمنا وأسهلها اعدادا



بعض الزيام مطروح

لن تترك نولها الارضي ولن ترضى بغير فنها البدوى تحت شعار التطور الحديث بديلا .

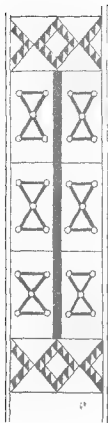
وبهذه الوحدة اربعة اُنوال كبيرة واثنان اصغر حجما لعمل السجاد ومثلها لعمل الاكلمة ، وازبعه دواليب للف خيوط الصوف في هيئة بكرات على مواسير من القاب ، ويرسل اصوف عن طريق الجمعية -التعاونية المركزية الى شركة سسيتا بالاسكندرية لاجراء عمليات الفسيل والنشر والتجفيف والنظافة والفرز لتحديد درجاته ، ثم يصبغ بصبغات تتعدد ألوانها وهي : الاحمر التينى الاحمر الفاتح والاحضر والاحضر الغامق والاخضر البرسيمى والاصفر والازرق الفاتح والازرق الغامق والرصاصى . ثم تجهز من خيوط اصفو نزم أو شلال على هيئة كتل مربعة تزن الواحدة منها ٥٠ كيلو جرامات وترسل لاجراء عمليات انتصنيع المختلفة .

ولتزيد شيئا الى رحلتك لاستعراض معالم هذا الساحل وتراثه الشعبى خلال جولتك ، فان كنت من هواة رياضة الصيد فخصص شهر سبتمبر من كل عام لزيارتك لتصطاد القرى والصفر من الحدائق المحيطة بمرمى مطروح في البريطة

المصيفون تعرض فيه منتجات هذه الوحدة لتسويقها .

وتنتج هذه الوحدة البطاطين من صوف الاغنام المحلية أو اغنام المارينو المستوردة والاكلمة الطبيعية والمصبوغة واكلمة الموزايكو والمصليات والمشايات والسجاجيد . وقد انتجت الوحدة الجرد العربى (الاجرمة) الا انها لم تلق نجاحا لدى البدو فهى تختلف في انواعها حسب النوق والمقدرة كما ان البدوى لا يقبل على اى جديد الا بعد تجربة ، كما قامت بعمل الحمول البدوية ومنها الحوايا الا انها تختلف كثيرا عن الفن البدوى في القاس واللون والتصميم .

وتتكون هذه الوحدة من مخزن للصوف ومعرض للمنتجات ومصنع تبلغ مساحته ٢٠ × ٨ مترا . ويشرف عليها ملاحظ من بيئة أخرى غير بيئة البدو فقد اتوا به من قوه بحافظة كفر الشيخ ، يتبعه ثمانية عمال كبار من وادى النيل وستة صبيان صغار للتدريب من مرمى مطروح ليس بينهم فتاة واحدة . وان كان هذا العمل من اختصاص فتيات ونساء البدو الا ان المرأة المحببة هناك المتمسكة بعاداتها وتقاليدها



والثواني والقصر وبالمثل السمان المنتشر في كل مكان . ولا أخفى بعد هذا البيان أن رياضة الصيد واصدقائي هناك خير ما حببني في هذا المكان ، ولو أني اشسفق على الفزلان لتبقى برشاقتها وجمالها آمنة في بيئتها في السهول والبراري والوديان .

وأخيرا ، أرجو أن أكون قد وفيت الساحل الشمالي الغربي بعض حقه وشرحت للقارئ في هذه الجولة ما يستحقه ، بجماله وبهجته وطابعه وشخصيته ومراعيه وخضرته . وسيتبقى طيفا تلك اللوحة الرائعة التي تجمع بين صغرة الزمن وخضرة الزرع واللوان مياه الساحل الفيروزيّة الصافية صفاء البلور باقيا وسيظل زائره يفكر فيما تركه في نفسه من ذكريات لا تنسى ليكرر زيارته مرات وليقتضى بعض الوقت في ظلال تاريخه وليلتقي ببسود كرام وليتعرف على صداداتهم وتقاليدهم وفنهم الشعبي الاصيل .

« دكتور عثمان خيرت »



الدراسات الشعبية الأمريكية بين القوى التقدمية والقوى الرجعية

مقال للباحث الفولكلورى السوفيتى
ل . زيملجانوفا ، نشره فى مجلة « الانثوجرافيا
السوفيتية » سنة ١٩٦٢ .
ونشر مترجما الى اللغة الانجليزية فى « مجلة »
معهد الدراسات الشعبية « التى تصدر بأمريكا »
(عدد ١) رقم ٢٨)

دكتورة نيكلة ابراهيم

يبدى رأيه فيما يقدمه الكاتب السوفيتى من آراء
جديدة جذيرة بالتأمل ، قبل أن يصدر الحكم
السريع عليها)

فى غضون سنوات الحرب الباردة فى
الولايات المتحدة الأمريكية نشطت القوى
الرجعية الماكثارية فى محاولة استخدام الفولكلور
سلاحا طيعا لاغراضها . فقد كتب دورسون
الباحث الفولكلورى الأمريكى الذى يقوم بتحرير
مجلة الفولكلور الأمريكى : « ان أمريكا البلد
الغنى ، لابد أن يهلك ثورة من فولكلوره الخاص
به ، ففى هذا العصر الذى تسيطر فيه أمريكا على
المسالم يتحتم على الأمريكين بكل فخر أن
يكتشفوا تراثهم الفولكلورى ... لماذا يكلف
الشباب الأمريكى بأن يقرأ على الدوام عن آلهة
بلاد الشمال ، وأن يقرأ أساطير الاغريق

(ليس المقصد من عرض هذا البحث أن
نقدم للقارئ موجزا لتاريخ الدراسات الشعبية
فى الولايات المتحدة الأمريكية فحسب ، فأهمية
هذا البحث ترجع . فضلا عن العرض التاريخى ،
الى نقد مدارس الدراسات الشعبية القديمة
ومناهجها وعرض ما يسميه الكاتب بالاتجاه
التقدمى فى دراسة التراث الشعبى ، وقد يبدو
للقارئ لأول وهلة أن الباحث السوفيتى متعامل
على اتجاهات بحث التراث الشعبى وجمعه فى
ولايات المتحدة ، ولكن من يقرأ المقال حتى
نهايته يتبين الموضوعية فى البحث ، ودليل هذا
أن الباحث وقف الى جانب الاتجاه الجديد فى
الدراسات الشعبية فى الولايات المتحدة ، وأبرز
ما يحتوى عليه من مزايا ، فى مقابل النقصان الذى
تكتسفت فى المناهج القديمة أو الرجعية على حد
تعبيره . وعلى كل فالأمر متروك للقارئ لى



ومع تزايد الرغبة في احياء التراث الوطنى
برؤى القوى التقدمية فى دراسة التراث الشعبى .
ومن هنا نشأ الصراع بين الفولكلوريين التقدميين
والفولكلوريين البرجوازيين الرجعيين الذين
انضموا شيئا فشيئا الى زمرة الفلاسفة وعلماء
الاجتماع ودارسى الادب الرجعيين . وقد اتضح
هذا بصفة خاصة فى أعمال الفولكلوريين الذين
اقتفوا فى دراساتهم اثر المنهج الفرويدى .

ولا يعد اتباع المنهج الفرويدى ظاهرة جديدة
فى أعمال الدارسين البرجوازيين فى الولايات
المتحدة ، فقد انتشرت نظريات علم النفس
التحليلى من قبل فيما بين عام ١٩٢٠ ، ١٩٢٠ فى
الدراسات الفلسفية والاجتماعية والجمالية والفنية
فى أمريكا . وفى عام ١٩٥٠ عادت هذه النظريات
الى الظهور بشكل أقوى ، واصبحت وسيلة
فلسفية تستخدم لتفسير المناقشات الاجتماعية
التي تعيش مع الواقع الرأسمالى ، من خلال
خصائص الفرد البيولوجية . وتؤكد مدرسة
فرويد ، فيما هو معروف ، أن النشاط الجنسى

والرومان ؟ حقا انه ينبغي على كل أمة متقدمة
أن تقدم لأطفالها فولكلورها الذى يحكى عن
أساطيرها وأبطالها . ويسعدنى ان الباحثين
الأمريكيين قد أخذوا على انفسهم تحقيق هذا
المطلب . (دورسون : الفولكلور الأمريكى .
شيكاغو ١٩٥٩ ص ٤١٣) وهنا نلاحظ أن
دورسون ينحرف مع التيار البراجماتى حينما
يحاول أن يتخذ من الفولكلور سلاحا لتأكيد زعامة
بلاده سياسيا واقتصاديا .

ومن ناحية أخرى ، تزايدت الرغبة فى دراسة
الفولكلور فى أمريكا تزايدا كبيرا خلال العشر
سنوات الأخيرة ، وكان هذا التزايد مرتبطا
بصراع الطبقات العريضة فى المجتمع من أجل
توطيد السلام والديمقراطية . فقد اتجه الكتاب
التقدميون بصفة عامة الى منابع تراث الحضارة
الأمريكية الوطنى بصفة عامة ، وإلى الفولكلور
بصفة خاصة . فانتشرت فى البلاد جماعات تغنى
الأغاني الشعبية ، كما ظهر كثير من الموهوبين
ذوى القدرة على ابداع الأغاني الشعبية وتاديتها .

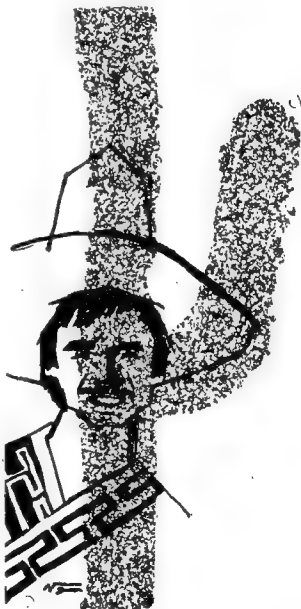
« الليبيدو » يلعب الدور الحاسم في الحياة الانسانية ، ومن ثم فان كل ظواهر الوعي الاجتماعى بما ذلك الفن ، تعزوها مدرسة فرويد الى تسامى الليبيدو . وعندما طبق الفولكلوريون هذا المنهج فى دراساتهم ، قادهم هذا الى نتائج غاية فى السمخ والغرابه . فسواء كانت المادة الشعبية حكاية شعبية روسية أو أسطورة أفريقية أو لفزاً هندياً قديماً فان هؤلاء الباحثين حاولوا أن يتلمسوا فيها آثاراً لتسامى الليبيدو . وفى كثير من الأحيان يبدو المنهج الفرويدى فى أعمال الفولكلوريين الأمريكين مختلطاً بالمنهج اليونجى الذى يختلف فى أساسه عن منهج فرويد ، اذ بينما تصور فرويد أن اللاشعور يعيش فى حالة كبت نتيجة وجود المحرمات الاجتماعيه التى لا تسمح بالدوافع المثهجه لأن تعمل فى حريه ، رأى يونج فى اللاشعور منبعاً للنشاط الخلاق عند الفرد ، ومن ثم فقد فضل أن يتحدث عن تخلف اللاشعور ، بدلاً من الحديث عن كيمته . وقد مهدت نظرية يونج الطريق لكثير من علماء علم النفس التحليلى فى العصر الحديث لأن يؤكدوا وجود نوع من اللاشعور الجمعى الذى تعبّر الجماعة عنه برموز واساطير تنبع من الأنماط النموذجية المستقرة فى اللاشعور ، وكما تعيش هذه الأنماط النموذجية فى اللاشعور الجمعى ، فهى تعيش كذلك فى لاشعور انفرادى وتعد أساساً لخلق الفن بل وسلوكه العام فى الحياة .



وقد فضل بعض الباحثين الأمريكين فى مجال الدراسات الفولكلورية ، منهج يونج على منهج فرويد . وهم يملكون هذا التفصيل بقولهم ان اصحاب منهج فرويد باتجاهم البيولوجى يهدفون الضريبة للمادية ، بينما ربط اصحاب مدرسة يونج الفن بالواقع الموضوعى ربطاً تاماً وكما أنهم نظروا الى اللاشعور نظرية صحيحة سليمة ، لا نظرية مرضية كما فعل فرويد .



على أن هناك من الباحثين الفولكلوريين الأمرييين من مزج بين منهج فرويد ومنهج يونج ريمد ستاب جوزيف تشامبل « البطل ذو الأنف وجه » نموذجاً لتطبيق المذهب اليونجى الفرويدى فى دراسة الفولكلور . فعالم الأساطير والحكايات ، شعبية يبدو لتشامبل إسقاطاً هائلاً مهوشماً للاشعور الجمعى الذى تختلط فيه الأحلام بالهلوسة بالمشكلات الجنسية . ومن ثم فانه



عن طريق دراسة الموهبة الفردية الشعبية وعلاقتها بالبيئة التاريخية والجغرافية والاجتماعية التي تعيش فيها .

وبعد كثير من الفولكلوريين الأمريكيين أنفسهم تبعاً للمدرسة الأنثروبولوجية التي أسسها فريزر ولانج وتاييلور ، هؤلاء الذين خصصوا أعمالهم المستفيضة لدراسة الميثولوجيا والطقوس البدائية . ولسنا نبالغ إذا قلنا أن العدد الأكبر من الكتب ومن المنشورات التي تنشر في مجلة الفولكلور الأمريكي يدور حول وصف الطقوس والميثولوجيا والخرافات عند قبائل أفريقيا وهنود أمريكا ، وفي البقاع الريفية في الولايات المتحدة وأوروبا . على أننا إذا وازنا بين ممثل المنهج الأنثروبولوجي المعاصرين ومؤسسي هذا 'علم' ، فأننا نجد الفرق بينهما واضحاً . فاهم ما يميز أبحاث فريزر وتاييلور هو محاولة تفهم المبادئ الميثولوجية تفهماً موضوعياً في إطارها التاريخي المحدود . وقد نجحنا في بعض الأحيان في الكشف عن الجذور الاجتماعية الحقيقية لبعض الظواهر الفولكلورية وإن فصلنا في تقديم تفسير على لمادة تاريخ الضفارة العالية الفنية كل الغنى ولمادة الفولكلور والميثولوجيا التي جميعها . أما ممثلو المدرسة الأنثروبولوجية لمحدثون فينزعون إلى الأفكار المثالية الذاتية ، وكثير منهم وقع تحت تأثير نظريات برون . وقد فصل هؤلاء الفولكلور عن العوامل التاريخية التي تسببت في نشأته وعالجوه على أساس أنه منبع للخرافات الخفية والطقوس السحرية رايطين بينه وبين الرغبات الجنسية أو المعتقدات الأدينية . وهنا نلاحظ مرة أخرى تأثير مدرسة علم النفس التحليلي على الدراسات الفولكلورية ، فالمنهج الأنثروبولوجي من وجهة نظر الأنثروبولوجيين المحدثين يعنى في فهم أجناس الفولكلور والأساطير ، ولكنه لاغنى عن علم النفس التحليلي للكشف عن محتواها .

ويتمتع منهج المدرسة الفنلندية أو كما سمي المنهج الجغرافي بالتاريخي بمكان مرموق بين المناهج التي انتمى إليها الفولكلوريون البرجوازيون في الولايات المتحدة في دراساتهم . ويتزعم هذا المنهج في أمريكا سيبث طومسون صاحب كتاب « فهرست الحكايات الشعبية » الذي يقع في عدة أجزاء . وقد نشر طومسون أخيراً بالاشتراك مع « يونس باليس » كتاباً تحت عنوان « الحكايات المروية في الهند » . وهو تصنيف لموتيفات الحكاية الشعبية في الهند . ولم ينظر طومسون إلى الفولكلور على أنه بقايا طقوس قديمة كما

يمكننا بناء على وجهة نظر تشامبل أن نختزل فولكلور العالم المتنوع إلى مجموعة من الأساطير الشعبية والأساطير الفردية ، فكل أسطورة تعد تشخيصاً للحلم ، كما أن الحلم يعد أسطورة شخصية . وأكثر الأنماط النموذجية انتشاراً في الأدب الشعبي هي التي يتجسد في فنه البطسل الذي يخرج من بيته . ويقوم بالمغامرات العجيبة في البلاد الغريبة حيث يقابل العقبات الشاقة التي يجتازها ويعود بعدها مرة أخرى إلى بيته وأهله . وهناك أنماط نموذجية أخرى يندرج تحتها بطوله فاوست وهاملت وبروميسيوس وبود واميرات حكايات الأخوين جرم واراوح المياه .

ومن بين المدارس الفولكلورية في أمريكا ، الذين ردوا أبحاثهم حول تطبيق المنهج النفسي في دراسة الأدب « دورثي ايجان » . ومن أهم أبحاثها في هذا المجال بحث تحت عنوان « الاستعداد الشخصي للأسطورة في الأحلام » ، ويبحث آخر بحث عنوان « العاصم بين الفرد و«نه الشعبي» » . ويؤكد جان في البحث الأول العلاقة الوثيقة بين الأحلام والأساطير . فالأسطورة تعيش على الدوام في اللاشعور الجمعي ، فإذا طمرت على السطح في شكل الأحلام ، فإنها تتعرض لتغيرات محدده وفقاً لخصائص الشخص و«غرائزه» وبصفة خاصة الغريزة الجنسية . كما أن الفرد يختبر في أحلم كنه عن نزعه اللاشعوري المتيوتة . فإذا كان خيال النائم عاجزاً عن تشكيل الحلم فإن الأسطورة التي تعيش دنيته في لاشعوره ، تصعد إلى السطح لتكون في عونه . أما بحث ايجان الثاني فيشرح فيه علامة الفرد بنماذجه الأدبية الشعبية . وهذه العلاقة تكون مشكلة من أهم مشكلات الفولكلور المتعة التي لم تحظ بتصويب واثر من الدراسة .

وقد كان نتيجة تركيز الفولكلوريين الأمريكيين أبحاثهم حول منهجي فرويد ويونج النفسيين ، أن عزل الفولكلور الأمريكي عن واقعه الطبيعي الذي ينمو وينتشر فيه . هذا فضلاً عن أنهم لم ينظروا إلى الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً فنية وإنما بوصفها نماذج يستعان بها في شرح الظواهر المرضية في علم النفس . وكان نتيجة هذا أن أهمل بحث العلاقة بين الخلق الشعبي الجماعي والموهبة الفردية أعمالاً كلياً . ولا تدرس هذه المشكلة إلا في ضوء دراسة أحوال الجماعة تاريخياً ودراسة الأعمال الفولكلورية التي تعيش معها وتصير آخره أن توضيح هذه المشكلة لا يتحقق إلا

دورسون في الجزء الثاني من المقال أن يقدم أسسه المقترحة ، وأن يقوم بتطبيقها تطبيقاً عملياً تبين أنه أبعد عن المنهج التاريخي الموضوعي كل البعد ، حينما اغفل الدور القيادي للمجتمع وخصارته . فهو لم يربط الفولكلور بتاريخ الجماعة ، ولا بتاريخ حركتها التحررية وصراع الطبقات بوصفها عوامل ممثلة للقوى الرئيسية الفردية الدافعة الى التطور التاريخي وإنما اكتفى دورسون بربط الفولكلور بالحوادث التاريخية الفردية وبالأسماء ، فطمس بذلك القوانين التاريخية الموضوعية الاصلية التي تعمل على تطور الفولكلور . فلما دخل دورسون في صميم البحث الفولكلوري ، تحدث عن توغل موتيفات التراث الشعبي الأوربي في فولكلور الولايات المتحدة . وهذا معناه أنه ما زال يدور في فلك المنهج الجغرافي التاريخي ، كما أن معناه نفى الطابع الطبقي في الفولكلور الأمريكي ، فحينما تحدث على سبيل المثال عن **فولكلور الزنوج** ، أرجعه في أساسه الى تسرب الفولكلور الاوربي اليهم ، كما أخذ يبرهن على أن الزنوج ليس لهم تراثهم الفولكلوري الخاص بهم . ولكن يرضى دورسون الإيديولوجية الرسمية حث الدارسين على ألا يغفلوا الدافع الوطني والديمقراطي في دراستهم وطبيعي أنه لا يعني هنا وطنية الطبقات الشعبية والتراث وإنما عني تراث الديمقراطية البرجوازية الذي يدور حول الأبطال الرسميين مثل هنري فورد .

ولقد أسهب دورسون في الحديث عن هذا المنهج التاريخي في عدة أعمال له ، من أهمها كتابه عن « التراث الشعبي الأمريكي » . وعيماً نحاول أن نجد في هذا الكتاب دراسة عن تاريخ تطور الفولكلور الأمريكي في ارتباطه العضوي بتاريخ الشعب الأمريكي . وعيماً نجد كشفاً عن آمال الطبقات العاملة وطموحها . وإنما اكتفى دورسون بانتقاء نماذج من فولكلور هذه الطبقة انتقاء ذاتياً صرفاً . حتى فولكلور الزنوج لم يدرس منه دورسون دراسة تاريخية فولكلورية صادقة تصور صراع الزنوج ضد العبودية وصرايحهم ضد التمييز العنصري ، بل حسب أنه قال إن الزنوج بعد نحو أربعين سنة قد بدأوا يعبرون في فولكلورهم عن شخصية جديدة متحررة .

وفي كتاب دورسون فصول آخر يتحدث فيه عن تماثل الأدب الشعبي الأمريكي . ثم أخذ يبرز وجوه هذا التماثل من خلال عرض نكات رجال الأعمال التي تكشف عن قيمهم وعرض

فعل أصحاب المدرسة الأنثروبولوجية ، ولكنه يتفق معهم في أنه سلب الفولكلور خصائصه بوصفه فناً . فعالم الفولكلور وفقاً لآراء طولمسون ليس سوى مجموعة مختلطة من الموتيفات المجردة التي انتقلت من بلد لآخر . ومن ثم كان من واجب الفولكلوريين وفقاً لرايه تنظيم هذه الموتيفات في شكل فهرس وخرائط تصور هجرتها واختلاطها ومدى ما تمسكه من تبادل ثقافي بين الشعوب المختلفة . ومعنى هذا أن أصحاب المنهج الجغرافي التاريخي يتفقون مع أصحاب المنهج الفرويدي البرونجي في أن كليهما يبحث عن النماذج الاصلية في الادب الشعبي . وبينما يبحث عنها أصحاب المنهج النفسي في الأجواء اللاشعورية ، يقتضي أثرها أصحاب المنهج الجغرافي التاريخي في مساحة شاسعة من كوكبنا الأرضي .

ولما تطورت مناهج دراسة التراث الشعبي في أوروبا نبهت الفولكلوريون الأمريكيون المعاصرون المنهج التاريخي الجغرافي ومنهج التحليل النفسي ، ونادوا بدراسات حية تركز على أصل الفولكلور وتطوره . ولكن هؤلاء بكل أسف وقعوا تحت تأثير المذهب البرجائمي الذي يحارض الجدل الماركسي في أساسه . فإذا كان الجدل الماركسي يبسداً من معرفة التداخل بين الحقيقة النسبية والحقيقة الكلية والموضوعية ، فإن البرجائمية حطمت هذا التداخل ، ونادت بأن الموضوعية لا أساس لها . وبالتالي فقد انكر الفولكلوريون البرجائميون القوانين الموضوعية في التطور التاريخي للفولكلور ، واقتصروا على ربط الفولكلور بحوادث تاريخية بذاتها وبأسماء وتواريخ معينة . ويشمل ريتشارد دورسون هذه البرجائمية التاريخية أصديق تيميل .

وفي عام ١٩٥٩ نشر دورسون في مجلة الفولكلور الأمريكي مقالا طويلا تحت عنوان « رأى في دراسة الفولكلور الأمريكي » . وقد قدم دورسون في بداية المقال عرضاً موجزاً لمختلف المذاهب والنظريات التي اتبعتها الدراسات الفولكلورية في دراسة التراث الشعبي الأمريكي . ثم عبر بعد ذلك عن رأيه وهو أن المذاهب الثلاثة (المذهب الأنثروبولوجي والنفس الجغرافي التاريخي) قد أهملت أهمية دراسة تاريخ الفولكلور الوطني الأمريكي . ولهذا فقد دعا زملائه الى تضافر الجهود نحو البحث التاريخي في دراسة أجناس الفولكلور وتطوره . وعندما حاول

حكايات الطلبة النذيفة ، وحكاياتهم التي تسخر من جوههم العلمي ، وأغنيات الحب عندهم ، وألعاب المخمورين وحكايات الجنود عن الجنس . ولكن أين الفولكلور الذي يكشف عن مزاج الجماعات العاملة ويرتبط بالصراع الاجتماعي السياسي في الولايات المتحدة ؟ لا شيء من هذا القبيل في كتابه ، لأن الفولكلور الأمريكي المعاصر متبادل من وجهة نظره ، وهو يحقق وظيفة تسليية للمواطنين الذين يعيشون في حالة من الاكتفاء والبعة .

✽ . ✽

على أن هذا لم يحصل دون تزايد أعداد الفولكلوريين المتقدمين وتماسكهم . وإلى هؤلاء تنتمي جماعة الدارسين الذين يعدون الفولكلور فنا حيا متطورا للجماعات العاملة العريضة . واليهم تنتمي جماعة من الفولكلوريين المتحمسين الذين جمعوا نخبة من الفنانين الشعبيين الذين يقومون بإحياء الحفلات الشعبية وتقديم الأغاني الشعبية في الجامعات والقهوى ، بل وعندما تقوم المظاهرات الشعبية ، ولهذا الغرض صدرت مجلة Sing Out التي أصبحت مركزا منظما ومثاليا لتوجيه نشاط الفولكلوريين المتقدمين في أمريكا . والشئ الذي يميز هؤلاء الفولكلوريين المتقدمين عن سيقهم من الرجعيين هو دعوتهم أن الفولكلور هو من الجماعات الشعبية . ومن هؤلاء أروبن زيلبر ، ولسمل آميز ، وجو جرينواي ، وبيتر سيجير ، وآلان لوماكس وغيرهم من طلائع الفولكلوريين الأمريكيين .

ويؤكد هؤلاء الدارسون المتقدمون أن طبيعة الطبقة الشعبية هي التي تضيف على الفولكلور طابعه الجماعي ، وهي التي تكسيه خصائصه الفنية . وهذا هو سبب انتشار التراث الشعبي عن طريق الكلمة المروية ، وذلك لما يحتوي عليه من أفكار قريبة كل القرب من نفوس الجماعات الشعبية ، وكثيرا ما يدافع أروبن زيلبر عن هذه الأفكار التقدمية في مجلته Sing Out التي يقوم بنفسه على تحريرها . فالأغنية الشعبية تعد أكبر تصوير ديمقراطي تقدمي في عصرها ، وبالمثل تتميز الأشكال الفولكلورية المعاصرة بواقعيتهما وبتأكيدهما للاتجاه الشعبي الديمقراطي .



ولأول مرة يقدم الفولكلوريون المتقدمون في أمريكا تفسيراً لتطور أشكال الإبداع الشعبي وتغيرها . ولهذا يجدر بالدارسين الفولكلوريين أن يطلعوا على كتاب أروبن زيلبر ، من بين عشرة آلاف أغنية مائة وعشرون أغنية تتسم بشعبيتها

يرد على تساؤلات شعبية عن مشكلات البلد السياسية والاجتماعية .

وبعارض الفولكلوريون **التقديميون** في جراحة الفولكلوريين الرعجيين في مشكلة الجهل بمؤلف التراث الشعبي . فالفولكلور من وجهة نظرهم لا ينبغي أن يتقيد بالتعريف القديم الذي خضع لمعيارين ، هما الرواية الشفهية والجهل بالمؤلف . هذان المعياران اللذان كانا يميزان فولكلور القرن الفائت والذي اختفى الكثير منه في ظل ظروف القرن العشرين . وإذا كان لي أن أبدي رأيا في هذه القضية فاني أضرب رأياي إلى أني رأيت هؤلاء التقديمين في ضرورة البحث عن تعريف جديد للفولكلور لا يخضع بالضرورة للمعايير التي اصطلح عليها الفولكلوريون من زمن . إذ ينبغي علينا أن نعتزف بالنصوص الفولكلورية المكتوبة التي يعرف مؤلفوها نتيجة ذلك . أما المعيار الذي نتحدث على الفولكلور الحديث أن يشارك فيه الفولكلور القديم فهو الطابع الجماعي ، ولهذا فقد أخذت مجلة Sing Out على عاتقها أن تنشر الفولكلور القديم والحديث معا وفقا للمفهوم الذي اصطلح عليه هؤلاء الفولكلوريون . فقد نشر فيها على سبيل المثال مقال عن عامل من عمال منجم كينتوكي ، اشتهر بأنه مؤلف الأغنيات الشعبية ومؤد لها . كما نشر زيلبر مقالا عن «جوي جاره» الذي يقوم بتأليف الأغنيات الشعبية ذات الطابع الحميم . وقال عنه : « إن هذا المؤلف يعد حقا ظاهرة بارزة في عالمنا المليء بالشكوك » . ففي قلبه شيء دقيق يتجاوب مع الأحداث التي يعيشها الناس . ويحذر زيلبر من الخلط بين هؤلاء المؤلفين الشعبيين وبين الشباب البوهيمي الذي يدعي أنه من الفولكلوريين هوارة الأغاني الشعبية وهو في الواقع بعيد كل البعد عن مشاعر الناس إن العلاقة الوثيقة بين هؤلاء والقوى التقدمية التي

وغناها الفني . وقد دون زيلبر اللحن إلى جانب النص ، كما أنه علق تعليقا مفصلا على هذه الأغنيات ، فلم يذكر زمان نشأة الأغنية ومكانها ومدونها فحسب ، وإنما اجتهد فضلا عن ذلك في البحث عن أصل الأغنية والزمن الذي كانت تؤدي فيه وظيفة أساسية في حياة الناس ، وبذلك استطاع زيلبر عن طريق التحليل التاريخي لهذه الأغنيات أن يقدم صورة حية لفترة معقدة متناقضة في تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية . فقد صور دور الفولكلور في الصراع السياسي وكشف عما في هذه الأغنيات من مغزى بوصفها لنا انطبعت فيه أفكار طليقة عريضة من الشعب ومشاعرها ومعتقداتها وآماله . كما استطاع زيلبر ، عن طريق دراسة الأغاني التي نشأت في طبقات اجتماعية مختلفة أن يكشف عن التباين الطبقى كما يتضح من فولكلور الحرب الأهلية . فعلى الرغم من أن كثيرا من الأغاني يعكس الأفكار الايديولوجية التقدمية ، فإن هناك اغاني أخرى عبرت عن الايديولوجية المحافظة لأهل الجنوب . ويشير زيلبر إلى أن هذه الأغاني زيفت واستخدمت وسيلة للدعاية ضد النضال الديمقراطي .

وينظر الفولكلوريون الأمريكيون التقديميون إلى الفولكلور المعاصر من خلال عملية تطوره فالخلق الأدبي الشعبي الذي يروى شفاهيا يصقل عن طريق عملية الانتقال ، ويكتسب محتوى جديدا ينبع من الظروف التاريخية التي يعيشها شعب ما . وعندئذ ينشأ الخلق الجديد على أساس التراث الشعبي القديم . وهذا جلي وواضح في محتوى مجلة Sing Out . إذ يخصص فيها فصل لدراسة تطور عملية الفولكلور ، ولتنشر أغنان شعبية حية . وهذه الأغاني إما تعد رواية متطورة لأغان قديمة ، وإما تعد مزجا بين نص جديد مع لحن أغنية شعبية قديمة . وأغلب هذه الأغاني



اهمية فولكلور الطبقة العاملة بوصفه جزءا مهما من الحلق الشعبي المعاصر ومن تراث الامة الحضاري ، لاغنى عنه . ان الاهتمام بفولكلور الطبقات العاملة اهتماما تاريخيا والعمل على نشر الأغنيات النادرة التي يهملها الدارسون البرجوازيون عن عمد بدأت تقوى الروابط بين حاملي التراث من ناحية ومؤلفي الفن الفولكلوري من ناحية أخرى ، الأمر الذي دفع الفولكلوريين التقدميين لأن يعيشوا صراعا لا مهادنة فيه مع القوى الرجعية .

وتتنوع صور هذا الصراع ابتداء من الفرويدي وغيره من المذاهب الرجعية وقد ضمنت المرونة التي اتسمت بها أعمال الفولكلوريين التقدميين فاعلية هذا النضال ، كما أنها جذبت اليهم كثيرا من الهاوين أو الدارسين ، وفوق هذا كله قوت الرباط بين الفولكلوريين والجماعات الشعبية

ان الفولكلوريين التقدميين المعاصرين في الولايات المتحدة يشقون طريقهم في ظروف شاقة فليس من السهل عليهم أن ينقلوا على الدارسين البرجوازيين وعلى تأثر ايديولوجيتهم . وعلى المقبات التي يضعها هؤلاء المحثرون في طريقهم ومع ذلك فإن الذين يقفون الى جانب هؤلاء الدارسين التقدميين ليسوا بقلة وهؤلاء هم جمهور الشعب والأفراد الذين يسهمون في تأليف الفولكلور وتاريخه وهذا هو أكبر ضمان لنجاح تطور هذه الجماعة وتأكيد وجودها .

« ٥ - نبيلة ابراهيم »

تسهم بنصيب في الصراع الاجتماعي السياسي في الولايات المتحدة ، وان الاهتمام بالحلق الشعبي المرتبط بحركات الشعوب التحررية في العالم، هما العاملان الأساسيان اللذان يميزان الفولكلوريين التقدميين عن الفولكلوريين الرجعيين كل التمييز . وقد فتحت مجلة Sing Our ذراعيها لاستقبال مادة التراث الشعبي من جميع انحاء البلاد ، تلك المادة التي تعكس نضال العاملين ضد الظلم الاجتماعي والرجعية السياسية . وهي تهتم بصفة خاصة بفولكلور الطبقة العاملة الأمريكية الذي اعمله الدارسون البرجوازيون أو عرضوه عرضا مشوها في أعمالهم .

ونود أن ننوه في هذا الصدد بكتاب جون جرينواي « الأغنيات الشعبية الأمريكية النادرة » ، الذي عرض فيه أغنيات النساء وعمل المناجم والأغنيات التي تنشأ مع المظاهرات ، تلك الأغنيات التي تسجل لحظات حاسمة في تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية . وقد كشف جرينواي في كتابه هذا عن العلاقة بين فولكلور العمال ونضال البروليتاريا في أمريكا ، ومن خلال هذا الكشف برز دور الأغنيات المهم في الحياة الاجتماعية والسياسية في الولايات المتحدة . فإذا كان الفولكلوريون البرجوازيون الأمريكيون يعدون الأغنيات الشعبية المعاصرة فولكلورا ينشأ عرضا ولا يحتوي على عناصر فنية ، ومن ثم فهو ليس جنديرا بأن يكون جزءا من تراث الامة الفولكلوري ، فإن الفولكلوريين التقدميين يؤكدون

يريم التونسي

... ومكانته في تراثنا الشعبي

فوزي العنتيل

الخطوة الأولى اذن هي تسجيل هذه الماثورات لتفي بحاجتنا الماسة الى معرفة وثيقة بتفصيلات الحياة الشعبية واساليبها واعلارها التاريخية ذلك لأن نبذة صغيرة من هذه الماثورات الشعبية يمكن أن تتصل بدائرة واسعة من حياة الناس ونظمهم الاجتماعية والاقتصادية والقانونية وغيرها .

ان أسماء الأماكن مثلا تستطيع أن تحدثنا عن الأبنية القديمة وعن العادات واسكنى ، وكذلك فإن النقوش التي تتطلبها طبيعة الأشياء المادية مثل أواني الشراب والأطباق ومداخل الأبواب تنبئنا عن أن الفن في مثل هذه الأنواع شديد الصلة بسلوكية الناس وبالماثورات وبالدين .

وفي ضوء هذه الاعتبارات وغيرها نستطيع أن نتبين أهمية أي أثر يتصل بتصوير الحياة الشعبية ووصفها في أي حقبة من التاريخ ، ومن ذلك بالطبع هذا التراث الفني الذي أبدعه « يريم التونسي » وصور فيه بدقة الخبير طائفة كبيرة من العادات والمعتقدات والممارسات الشعبية، وحفظ لنا بتعبيره عن الحياة الشعبية خلال نصف قرن أو يزيد كثيرا من مظاهرها وقسماتها رسما في مهارة ودقة أنماط الناس وسلوكهم وأساليب حياتهم وأفكارهم في إطار الظروف والمؤثرات

أود - قبل أن أتحدث عن مكانة شاعر الشعب « يريم التونسي » ودوره ومكان تراثه الفني من الفولكلور المصري - أن أوضح بصفة عامة الدواعي التي تحددنا الى الاهتمام بهذا التراث الذي فاضت به عبقرية « يريم » ، وارتبط - وسيظل دائما مرتبطا بوجداننا .

وهذه الدواعي هي بعينها الدواعي التي تتصل باهتمامنا بالفولكلور أو بالتراث الشعبي والذي يمثل التاريخ الروحي غير المدون للشعوب والثقافة الماثورة التي يلتقي فيها الماضي بالحاضر وتتجمع فيها المعرفة المدخرة لهؤلاء الناس البسطاء المتجانسين ، والتي تشكل جانبا من الرصيد المتراكم لما جربه النوع الانساني وما تعلمه . وما قام بممارسته عبر العصور في شكل معارف شعبية ماثورة يتلقاها جيل عن جيل .

وهذا الاهتمام يتوسل لتحقيق غاياته بالناية بهذا التراث والحفاظ عليه، وذلك بتسجيله وتجميع ماثوراته بواسطة الباحثين والدارسين الذين يتولون مهمة تفسيرها واختيار ما تتضمنه من عقائد واختبار الدوافع النفسية والاجتماعية التي أنتجتها بغرض تفسير الحياة والثقافة الشعبية عبر العصور ودراسة تاريخ الحضارة الانسانية .



ومنعطفتها في الاسكندرية ، وكان المنزل الذي شهد طفولته يطل على الميناء الشرقي فيها .
وأحب بيرم هذا الشعب وعانى مثلما عانته الطبقات الشعبية التي كانت منطاف فكره وتعبيره وخياله ، وقضى قرابة العشرين عاما في المنفى وكان لتجاربه المختلفة المتنوعة أثر كبير في اثره عميقته وأدى وعيه واحساسه بالتناقض الاجتماعي وارتباطه بالبيئات الشعبية الى تكثيف خبرته بالناس والتصرف على أعماق الحياة الشعبية ومؤثراتها المختلفة .

وأيا ما كان الغرض الذي دفعه الى تصوير عادات الناس وممارساتهم والتعبير عن دقائق حياتهم وخيالاتها في قصائده اللاذعة ومقاماته وحوايته فإن الغاية متحققة من تصوير هذه الحياة بالنسبة للباحث الذي يريد أن يتعرف على العوامل أو المؤثرات في الحياة العقلية للشعب المصري .

ونريد أن نتحدث الآن عن « بيرم » الذي قام بدور المدارس والفنان الشعبي - فيما يتصل أولا بتسجيل مظاهر الحياة الشعبية والتي صور مظاهرها الأساسية في وصفه للعادات والممارسات والمعتقدات الموروثة .

ثم تقدم نماذج من تصويره للأنماط المختلفة

الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية التي تحكمتم في صياغة عاداتهم وتصرفاتهم في حياتهم اليومية مجسدا في أسلوب فني رائع العلاقات التي تنتظم الطبقات الشعبية ، والعلاقات التي تشدها الى المجتمع والسلطة بصورها المتعددة التي حفلت بها هذه الحقبة من تاريخ شعبنا .

وهو بكل ذلك قد ألقي ضووا كافيا يتيح للدارسين - اذا أرادوا - أن يتبينوا السمات الأساسية للحياة الاجتماعية والثقافية في هذه الحقبة . واصلا الحلقة التي صاغها الرحالة الانجليزى « إدوارد لين » الذي صور واقع الحياة المصرية في قاهرة القرن التاسع عشر على اختلاف في الدوافع والوسائل والغاية التي توخاها كل منهما .

وإذا كان « لين » قد دفعته دهشة الأجنبي لتسجيل العادات غير المألوفة له في بلاده ، فإن الموقف يختلف بالنسبة لبيرم الذي عاش في أعماق هذه العادات وعرف دوافعها وغاياتها عن خبرة فصورها بدافع الإصلاح أو استجابة لنوازع الفن الذي تجسد عنده الالفة الدقائق الصغيرة .

لقد عاش بيرم في أحضان الحياة الشعبية ونشأ وترعرع في أعطاف البيئات الشعبية



ولقد وصف « بريم » ما كان يجري في الزواج من ممارسة تبدأ بقرعة الفاتحة ثم كتب الكتاب واحضار « الشوار » بالزمر والطبل على عربات الكازو ورووس الصبية . ووصف مشاركته أبواب الطرق الصوفية في الاحتفال ، وتحدث عن الموالية والمواويل ، ومقالة المريجية ، ووصف « الهيصه » التي تلازم موكب الزواج :

اربعين حنطور تسد السكة واكثر
الى بصفر داني بعيمر والى باخضر
واللى حاطه خروقي في صدر الجلاية
ورسم صورة ساخرة للنساء وهن يسجن
اطفالهن ، ولخص بايجاز أهمية هذا اليوم المشهود فقال :

يبقى يوم منه عزومه ، ومنه فرجه
والمره جوا السناده وراسها خارجه
وان شافت دكان مزين ولا سرجه
تققع الزغروته في راسها القوية
ويبتلى البيت بالمنازيم حتى يضيق بمن فيه
من النساء :

واللى تتأخر تشرف على السلام
والهاهوش تحت السقيلة البرانية
ويدخل العريس « وتتل الجماعة » وتبدأ
عملية الطعام وتنتهى في عجلة زائلة ، ويتبع ذلك :

كل صحن يشطبه امك تروصه
وان ففضل في القمص شي اختك تنصه
واللى يفضل نفسه للكناس ونصه
لكمره بتاعت الخلاوة السمسمة

من الناس وسلوكهم وموقفهم من مظاهر النظام الاجتماعي - وايضا تعبيره عن المزاج الشعبي ، واستخدامه الفني للغة الشعبية التي استقطر دلالاتها الماثورة ، واضفى على حيويتها حيوية جديدة وتصرفا في التعبير وتنويما في اساليب استخدام مفرداتها وصيغها ، وتركيبها .

العادات الشعبية :

ان العادات الشعبية التي انحدرت اليها من الماضي والتي رسخها الاستخدام الطويل ليست حصيلة أعوام أو قرون ، بل ربما كانت حصاد عصور لا تعد .

والعادات شأنها شأن مواد التراث الشعبي المختلفة قد حفظت بطرق خاصة ، وقدمت بوسائط خاصة هي الذواكر الشعبية .

ونحن نعرف أن الخيال الشعبي يستمد من العادات والتراث ويمدهما . والعادات الشعبية كثيرة ومتعددة ، ولكننا سوف نتحدث عن العادات التي تمثل المظاهر الأساسية للحياة الشعبية والتي رسمها بريم وتحدث عنها بصور متنوعة وأشار الى مايتصل بها من ممارسات ومعتقدات ، ونعني بهذه العادات مايتصل بالزواج والميلاد والموت والتي تصد أهم الأشياء في أي مجتمع من المجتمعات ، تستقر في ذلك المجتمعات المتحضرة وغير المتحضرة . وان كانت الشعائر والممارسات التي تسم الانتقال من حالة الى حالة أخرى من أطوار الحياة الانسانية هي بالطبع ذات أهمية مزدوجة في الثقافة الدنيا .

فإذا ما عبرنا ذلك إلى عادات الولادة يذكر لنا «بيرم» في تفصيل دقيق الممارسات والتعبيرات التي تسبق هذه المناسبة السعيدة وتصبحها مشيراً دهشة القارئ بمعرفته للمصطلحات المستخدمة في هذه الأحوال ، وبخاصة التعبيرات النسائية .

ويصف مقدمات الولادة ، والأدوات التي تستخدم في هذه الحالة ، والاختيارات الشعبية لتحديد موعد الولادة ، وكذلك مستلزمات الولادة من مفردات العطارة والتي يرتبط كثير منها بالمعتقدات الشعبية إذ تهدف لتوقي الحسد ، ثم يتحدث عن الخصائص الطبية لهذه المفردات والتي تعود معرفة «بيرم» بها إلى مطلع حياته حين كان يشتغل بالطيارة في سوق المقاربة بالاسكندرية .

وهذه هي مفردات المطارة كما نظمها بيرم ، وبين خصائص بعضها :

قالت لي أم البره انزل وهات لي قوام
رتم وتنفيل ويد مريم وسنبل خام
وعكته ومفسات ومحلب غصلي وخزام
وتخشبان هندي أزرق كل شيء رطلين
قلت لها ذا النخشبان يطال على الصصة
والغصلي والبابونج يودونو الكحه
والشبه واليمه دخره يودونو البكه
قالت لي لكن ذا شيء موصوف لنع العين .
ولعل مما يست إلى ذلك بسبب أن تشير إلى مظاهر أخرى تصل بالأطفال عنى «بيرم»

وفي قصيدة أخرى يصف عادة زيارة العروس في الصباحية ، فنرى أنساب العريس وقد أقبلوا في الأذان ، في السادسة صباحاً من عطلة الكوائن ، ويقوم «بيرم» بعملية احصاء :
عديت حلاشر مرة بالعرض ، هاشيين صف
محمرين الحدود ، ومخضيين الكف
أما البراقع كرشه ، والملايات لف
وكل واحدة معاه عيلين حافين
وهو يرسم بدقة كل ما يدور في مثل هذه المناسبات ، ويصور رغبة أهل العروس في الاطمئنان عليها ، ومعرفة «الكشف» الذي دفعه العريس بجانب عملية استعراض أئانها وملابسها ويذكر التعبيرات المألوفة في هذه الأحوال :
جاين يشوفوا المعدل والفرش بالترتيب
ويشوفوا وفعتها حلوة ولا زى الطين

كذلك فقد وصف «بيرم» الممارسات والمراسم العديدة التي تصاحب الموت ابتداءً من اغماض عيون الميت ، وقرأة سورة الاخلاص ، وتوجيهه إلى القبلة ، والعبارات التي ترزدها النسوة معلنة وفاة الميت ، وتلطيف الأوجه ، ووفود المعزين إلى البيت وفي هذا يقول :

جات القريب وجات كل المعزين
تسعين مره شلشلة واكثر من الـ ٩٠
وفي الزقاق رجالتهم عالدك قاعدين
وانحضر النعش والبيت اندوز نسوان
ويتابع سرد الشجاعة المختلفة من قرأة الحتمة ، والطلوع بالرحمة ، وعمل الخمسان ، والذهاب إلى «الحوش» في المقابر .



وبشوف بقى آخر الزفة
حنطور عليه كشمير لله
وعربجي ومملوك خلفه
عليه ذواق ورد وباسمين
وأخيرا نرى فى هذا الموكب :
أبو الولد شبايل الرايه
وأمه شايله الدفاية

والمالح شايلاه الدايه
تطس فى عين الماشيين
وفى قصيدة أخرى نتعرف على بقية المراسم
من نحر الذبائح ، وتلاوة القرآن ، وحضور
الحلاق ويظهر الطفل كما صوره بيرم :
«أبوه محنى وله زهره بين الحاجبين

وعليساها أم نيتته اذلعنى طرطور
لقد تغفل « بيرم » فى أعماق الحياة الشعبية
فصور جميع ما يجرى فيها ، وليس بمقدورنا
أن نذكر أمثلة لكل المظاهر التى تحدث عنها ،
وستكتفى بإشارات عابرة إليها ، ففى مجال
المعتقدات الشعبية تحدث بيرم عن كثير منها
ومن ذلك الاعتقاد فى أحسد وبعض ممارسات
توقيه مثل الأحجية والنذور ، وتحسدت عن
الاعتقاد فى الأولياء والجن ، ووصف المعتقدات
التي تتصل بالسكنى وخاصة فى البيوت الجديدة ،
وأشار الى قياس «الأتر» ، والزار ومصطلحاته ،
ومن ذلك هذه الصورة الساخرة التى رسمها
للطبائ « الكودية » من امرأة تبتغى السنة وقد
أظهر «الأتر» المطلوب منها ، يقول :

برصدها مثل « تهتين الأطفال » والتعبيرات
المستخدمة فى ذلك ، وبعض الألعاب الشعبية
التي يمارسونها ، وتدلليل الطفل الوحيد حتى
بعد فوات سن التدليل ، كذلك الصورة التى
تصف فيها امرأة ينتها بعد زواجها ، وتقيم
نفسها فى حياتها الجديدة ، لأن ينتها كما تقول
لجارتها :

وبنتى يا ست أم سالم أصليا طلبه
من الخميس للخميس افتح لها العلبه
ومن الثنتا للثنتا أعقد لها الخلبه
وأحط فى زادها بالخمسين والستين

ومن هذه الممارسات الشعبية التى كانت
شائعة « زفة المظاهر » ، والتى كانت تسير فى
خوكب من رجال الطرق الصوفية يتمثل كما أشار
« بيرم » فى صلبين تخفق فوقهما المشاعل ، وهذا
الموكب تصعبه الطبول والموسيقى فى ترتيب
معين وصفه بيرم ساخرا :

تعلى قبله الجماله

والطلبه فوقها شغاله

والقرنآن والرجله

من الفتوات الصايين

وبعد منها جبل أزعز

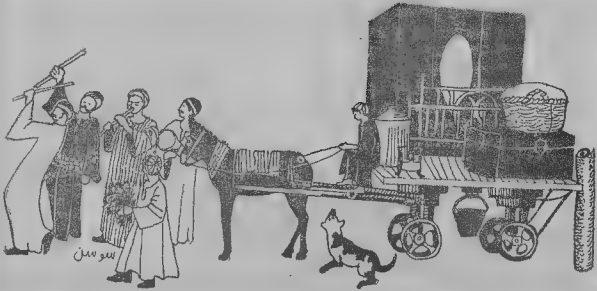
وفوقه عبله مرات عتتر

قدامها شيبوب يتهمطر

وفى وسطه تزينة سكاكين

وتمر بعد ذلك الرفاعية والمجاذيب ثم ، كما

يقول :



طلع لها جوژ تيوس من غير اشارة سود
وعجل ابيض يكون تحت السماء مولود
وسست وزات وفرحه عرفها مفرود
وديك عشارى عريض الصناد والمتار

كذلك لقد سجل « يرم » عديدا من مظاهر
الحياة الاجتماعية ، وما يتصل بالاستعمال والنقود
الشعبية من الأطعمة والمشروبات والأزياء والأثاث .
ووصف المقاهى والحانات ومصطنحات روادها
وتعيراتهم فى حالات المسرة ووصف البيوت
والكتاتيب والفنادق الشعبية ، وصور بعض
وسائل الانتقال العتيقة ، ومن ذلك قصيدته
الرائعة فى تصوير ما كان يجرى بين ركاب
« سوارس » وأنماط الناس الذين يستخدمونها
وأحاديثهم ، ونستطيع أن نذكر بطة هذه الأداة
من قوله :

أول ما نركب يدور القفش والتنسكيت
وان طالت السكة نحكى لبعضنا حواديت
أو من وصفه لطريقة سيرها وتعيره عنها
بالقافلة :

القفلة سارت تلهم ، كل صنف وصنف
فى خطوة والتانيه يتشعب علينا جلف
وواحدة فى حضنها قرطاس يركب الأنف
قرطاس ملان بالكلف والعكسه والحلتيت

أما الفنادق الشعبية فقد حدثنا عن واحدة

منها فى حى الحسين ، ووصف بدقة أثاثها
ولزادها وأساليب التعامل بين بعضهم وبعض
وبينهم وبين صاحبها ، يقول فى مطلعها :

نزلت من مصر مستحفا ، مفيى واديب
دخلت لوتادده مفتوحة لكل غريب

تعلق الحاج سسالم نعمت الله حبيب
واجل معلم مكمول .. تربية كتاتيب

قال المعلم :

يا واد ، شسوف الزبون دا امير
اعطى له فى زهره خمسة فى البريمو سريز
وخذ له ويك كمان القله والبشخير

واعطى له اكبرها ما عندك من المراكيب
ولقد عنى « يرم » عناية بالغة بتصوير أنماط

الناس وحرفهم وصنائعهم . فوصف فى دقة
عجيبة أنماط الفقهاء والموالدية ومصطلحاتهم

ونظائر الوقف . وأرباب الحرف الشعبية
وإصطلاحاتهم ، وهى من أكثر الاصطلاحات عرضة

للإختفاء مع عجلة التطور ، ووصف أيضا الباعة
والشجار على اختلاف أنواعهم ، وصور الأجانب

من الأتراك والطيحان والأرمن والمهن التى
يؤثرونها ، والفلاحين والصمانيين ولهجاتهم

وأزيائهم وعاداتهم ، وعبر عن طباع هذه الأنماط
جميعا وسلوكها ونظرتها الى الحياة كل ذلك فى

دقة وبراعة لا سبيل الى وصفها .
وقد أخاض فى حديثه عن النساء ، وصور

نماذج مختلفة منهن ، فوصف الخاطبة والمأشطة
والدلالة والكدودية ، وبنات البلد ، والتعليمة

رايت ركوبه بتمتغتر بواحديه
راكب ، وراشق في فمهم العربي رجليه
سالت من نحن صنعي اهل حارته عليه
قالوا : دا بحر خصار عنده سبع عتبات
تشوفه قاعد بشيشته ويا تنجالة
مركون على خزنه مقفوله على ماله
يؤمر وينهى وتحت الامر عماله :
كاتب معاه الشهاده ، واربعه فتوات
ثم يوضح معالم الصورة أثناء سرده لقصة
هذا التاجر الذي كان من الجعايدة المجرمين سابق
.. ونه علامه ، على ايده اتيمين دافق ..



اما نماذج النساء فهي كما اشرنا تستغرق
جانبا كبيرا من اهتمام « بيم » بتصوير الهياكل
والملامح والأزياء وأدوات الزينة والحلى وأصاليب
الحديث والتفكير والعادات التي تحكم سلوكهن في
الأحوال والظروف النفسية المختلفة . وسوف
تكتفي ببعض اللقطات السريعة من صوره
الضاحكة ، ومنها على سبيل المثال هذه الصورة
المنمقة الراقصة لام فايق على الطريقة الشعبية في
تلقب السيدات :

سنى أم فايق رنبا يخليها
هائم وقيمه اسم النبي حوالها

أدى الكتاف والصدر مبني وفوقه
قمر منور والمصاغ في ايديها
وهذه صورة أخرى للبيت الوحيدة لتجار
« له ورشة عجل وسواقي :
والبودره فوقها تندلق بالعبه
لايسه الغوايش بالدست واللبه
أما المسلايه تنقشست للركبه
زى « الشلختن » ، واسمها نيسويه

أما الصورة الأخيرة فهي صورة متقابلة تجمع
بين بنت المدرس وزوجة أبيها الجاهلة رسمها
« بيم » في لحظة شجار عنيف بينهما ، فظهر
التضاد والتفاوت :

مرات أبوها الي كانت في الكلار تطبخ
والبيت بالقيمه في وسط الصالون تنفخ
ناس البصل خش في عنينا البصل تصرخ
وناس بنقصاره تنفرج على الماشين
قالت نبيهة لسنية فين ابوكي يشوف
بنعك وفجرك وشخلعتك على الكشوف
فترد عليها سنيه في احتقار :

قالت سنيه التي تلمي هلاميك
ووجهي همتك في البيت لفسيلك

والبائسة ، وزوجة التاجر والجزار والسجان
والثرية والفقيرة ، وعقد مقارنات متعددة بين
المرأة المصرية والأوربية .

وسوف نقصر الحديث على ذكر أمثلة قليلة
من شعره في تصوير بعض هذه النماذج من
الناس ، وهيئاتها وأسلوب حديثها .
فهذا هو « فلاح » في أحد بيوت المدينة ذهب
عن طريق .. الخاطبة ليتزوج :

دخل قلع بلغته ويقول يا عوالي
وشلح العري يخطر عالساط حافي

ويوافق على الشروط التي عرضت عليه ،
ويمنطق بأسلوبه القروي ولهجته هذه الشروط :
شيخ البلد قال : ونا جابل بنى المشروط
والمهر جبل الكلام عشرين جنيه معطوط
عزلهم حج فمسحه أوتهن زعبوط
أو نجول جطتنا خمس السنسة دي جنطار
وهذه صورة تاجر الحفصاء الذي يتحكم في
السوق ويعتبر من بكوات البلد ، وهي صورة
زاهية معبرة يبدؤها بيم . بتمهيدا قصير يشرح فيه
زيف المظاهر الخارجية وينثر فيها حكمة من حكمه
اللاذعة فيقول :

كم من غني بالادب لايس هسودم شمعات
ومن غجر في البلد دي واسمهم بهوات



ويصف حال هذا الصعيدي نفسه بقوله :
السلطة العسكرية
 قطعت ايدي اليمين
 واللورد له اوامر
 مكتوبه عاجبين
 لا البرلمان يصمها
 ولا حتى الشياطين

هذا هو وجه الصورة القائم الذي يجثم على صدر هؤلاء الناس ويقتل الأمل في نفوسهم ويجعل دورة الزمن بلا معنى بالنسبة لهم ، ويضبط يرم على صور الاستغلال والامتيازات التي ينعم بها الأجانب في مثل هذه اللوحة الصارخة :

خلصنا من زمن السلطة

خلصنا من زمن السلطة وتسفير مالطة
 جينا لزمن ولا بالبلطة تكسب مليص
 القطن برده طرّاحي ولقرداحي
 وابن البلد يبقك ماحي في بلاده يتيم

كذلك فقد عبر « بريم » عن فساد الحياة

يكفانا من قعدتك جهلك وتفطيلك وقال كيان
 البهايم يشتموا الراقيين-ثم تنشب الحركة ولكل
 منهما أسلوبه الخاص في النزاع :
 نبيهة بالكف تصحن عاكسون فللمسل
 والتانيه بالروحه تحلف وترهدل
النظام الاجتماعي والسلطة :

لقد عني « بريم » ، كما هو واضح من تحليلنا
 لسخريته ونقده اللاذع بأن يكشف الغطاء عن
 التركيب الطبقي في هذه الحقبة من تاريخ مصر
 وقد جعل همه أن يصور بدقة المظالم الاجتماعية
 وقهر السلطة وضغطها للطبقات الشعبية وحصرها
 وراء أسوار حياتها المتخلفة ترهقها بالضرائب
 الغريبة وتستنزف خيرات البلاد لمصلحة الحاكمين
 وأصحاب الامتيازات من الأجانب ، وترك هذه
 الطبقات المرهقة لشباك المرابين واستغلالهم ، وقد
 عرض « بريم » لوجهي الصورة يؤس الشعب
 وتخمة أصحاب النياشين الجالسين في الجزيرة
 كما يصفهم على لسان أحد الصايدة : قاعدین
 ومفرشين

للبه منهم تكرمه يسمعها الى في شبن

السياسية في ذلك الحين وعن ضسياع الحقوق الوطنية في ازياء الخداع والتفاق والتضليل، وهو في ذلك يعكس مشاعر الناس وراءهم، فالاستغلال الذي سماه بيرم استغلال عدلى باشا لحص نتيجته في النهاية بخلات قليلة لاذعة يقول :

واين الحلال ، نحت التمثال ، واذى الاستغلال
أما المعاهدات فقد صور « بيرم » ما ينتظر الشعب منها بقوله :

ولسه جايك معاهده « غير ذات موضوع »

تمص عود القصب وتقوت لك الزعزوع
ولقد رأينا أن محور فن بيرم التونسي يدور حول إبراز المتناقضات وعمق سخريته ناشئ عن قدرته الرائعة في التصوير الساخر لهذه المتناقضات الاجتماعية وتجسيدها ، وعلى سبيل المثال اذا تصورنا أن القانون الذي وجد لمحاربة الجريمة يدع المصوص الحقيقيين دون أن يظلمهم ويطارد بمواده وسلطانه امرأة فقيرة فلن نجد صورة تمثل ذلك في أبلغ دلالة من هذه الصورة القريبة التي رأها في الطريق :

أربع عساكر جبابره يفتحوا برلين ...

ساحيين بناعة حلالة جايه من شرين
شايله على كتفها عيل عتبه وارمين
والصاج على مخها يرقص شمال ويمين
ايه الحكاية يا بيه ؟ جال .. خالقت الجوانين ؟
التعبير عن الروح الشعبية

من كل مامر نستطيع أن نكتين في وضوح مدى مقدرة بيرم « الفذة » وعبقريته في التعبير عن الروح المصرية والمزاج الشعبي الذي لونتته الأحداث الطويلة المتعاقبة ، هذه الروح التي تتبدى في: لحفاوة بالحياة حتى في أجلك الازمات وهذا المزاج الذي يميل الى الضحك ويقدر النكتة مهما كانت لاذعة ، كما أن خصائص هذه الروح الشعبية تنعكس على السلوك الفردي في حساسيته ولماحيته وذكائه ، والتقاط المعنى الطائر والميل الى التلميح والرمز والعناية بتمثيل المعنى وتصويره ، وقد اجتمعت « لبيرم » كل هذه الخصائص فأجاد استخدامها في فنه الى أبعد مدى ، باستخدام أسلوب القص المحكم المتناسك ونعتمد على الصورة الحية المتحركة ، واهتم بالتجسيد والتتمثيل الذي ينقل المعاني من صورها الأصلية الى صور جديدة ، واستخدام أسلوب الحذف ، المعروف في البلاغة القديمة في أدق مواضعه ، واستيعان بالتلميح الذي يستمد تأثيره من الشحنة الماثورة في التعبيرات الشعبية ، وليس الوجدان المشترك بواقعيته وسلاسة أسلوبه



سوسن

الصوره التي يصف بها مسوريا بعد احتلال
الفرنسيين لها :

يا ام الصليبي يا تساميه
يا جانيحي حاضي يا ضريه
خوخك بكم ردى عليه
وكلميني عن الزمان
يا ما في أيام انا احبك
تسعيننا غش في تفاحك
أيام ما كان سنك ضاحك
ومحوظاه بزييب لبثان

هذه لمحات عن فن شاعر الشعب «بيرم التونسي»
الذي خلف لنا ترنا هو في الحقيقة معرض مصور
تتبدى فيه الحياة الشعبية بظواهرها وبوكنها
وتومج بسكانها بأزيائهم وأحاديثهم وعمومهم
وأفراحهم وعاداتهم وشعائيرهم وهم يشطربون
في حياتهم اليومية مغمعين بالحياة ، حتى ليكاد
القارئ المستغرق لشعره أن يتعرف على الهياكل
والملاحم ويسمع رنين الضحكات ويحس بلل
الدموع . في هذا المعرض الى صورة حقيقية لمصر
الشعبية التي أحبها بيرم ، وتفزل فيها واحتضنها
بين ضلوعه في المنفى ، وكان يهزه الشوق دائما
الى تلك الأشياء الصغيرة التي لم يتصور أن يجدها
الا في مصر :

لا سطل خروب يسعفني
ولا ابن نكته يكفني

ما يقصف العمر ويفني
غير الحلاق بعجلها
يا مصر هجرك يكفاني
يا عامله قمع وناساني
دا يوم ما حا ارجع لك ثاني
حاتبقي وجعه برسمالها

ولم يعد «بيرم» قارئا ولا راحة الا حين عاد
اليها ، فعبّر عن ذلك بهذه الصورة البسيطة
المؤثرة :

عشرين سنه في السياحه
وأشوف مناظر جميله
ما شفت يا قلبي راحه
في ذي السنين الطويله
الا ما شفت البواق
واللبسه ، والجلبسه

فوزي العتيل

وسبيلته ، وأعانتة أصالته وخبرته باللغة على
نحت الكلمات أو ابتداء دلالات جديدة تفي بفائده
من التأثير ، واتكأ على ظلال المفردات وجرسها
وايحاء الألوان في صوره السريمة من مثل هذا
التعليق على لسان فتاة :

الشيخ دا أبو جيه طرابشى
وحزام متدللد مناوئشى
جاء خطبتى وبابا مرضيشى

لقد استخدم «بيرم» لغة شعبية خاصة ، لغة
حضريه مثقفة طوعها بذوقه وخبرته ببلغة الفلغة
ونسيجها للتعبير البسيط المميز في الوقت ذاته
وهي مع ذلك وثيقة الصلة بالتراث الشعبي
ودلالاته التاريخية ، وقد تصرف في صياغته
بصور عديدة متباينة ومتنوعة تبعاً لموضوع
التعبير ، فتارة يستخدم التعبيرات المألوفة مع
إضافة خاصة كهذه الصورة لرجل خدعته
زوجته :

دخل عليه الفتيل يا عم واتفعل
كانت خيطان المحبة اتبدلت بحبل
وتارة يعمد الى تغيير العلاقات وأدوات الارتبط
ويخلق لونا جديدا من الملامح في الجرس وترتيب
أجزاء الصورة ، مثل وصفه لسيدة متفرجة :

والى لا بسالها
ثم عاوجاها
ثم دبعاها
وبع برنيطه
ثم شسكاها
عقدة وشنيطه

وأحيانا يعمد الى الصورة الجامعة للتفاصيل
معتدلا على دلالات الكلمات الخاصة ، ويستخدم
عنصر المفاجأة في تكملة البناء ، وهي سمة عامة
متكررة عنده . وهذه صورة يصف بها ابن الدابة
فيقول عنه :

طلع جنع يطوى المدينه ويفرد
جنع صلاة الزين عليه متيقّد
يسد باب حاره ويصلا عيابه

أما استخدامه للتشثيل وخلق تكوينات جديدة
واسباغ الروح والعاطفة التي تجعل الحياة تدب
وتسرى في الأشياء المعنوية فبيرم التونسي لا يبارى
في هذه القدرة التي تجعلنا ننسى أن هذه الحقيقة
التي نراها ونناملها ليست سوى خيال ، مثل هذه

الشيخة

١٣

٨٥

لا يزال الجدل قائما حتى بين أصحاب الثقافات العالمية حول الجن والشياطين ، وماتوا به في الحياة . وليس هذا مقصورا على الشرق كما يتوهم بعض الناس ، فالبلاد المتقدمة في أوروبا تعالج حتى الآن هذه الموضوعات تحت أسماء مختلفة ، وذعب بعض العلماء الى أن موضوع (الاسبيريتزم) أى الروحية أو قوة استخدام الارواح من الموضوعات العلمية ، وقالوا انه يمكن استخدام اللاماديات في حل مشاكل الماديات ووصل بعضهم الى الزعم بأن هناك موصلا بين الماديات واللاماديات ، هو أشعة كهربائية حيوانية

ومنذ سنوات قلائل التقيت بشباب الماني أطل معي الحديث حول كتاب ألفه في الطب الروحاني وزعم أن وسائل العلاج التي شرحها في كتابه خير من وسائل الطب الفسيولوجي المتعارف عليه بين الناس ، وأنجح في علاج أمراض كثيرة عجز عنها الطب الفسيولوجي ، لأنها أمراض نفسية وليست أمراضا بدنية .

ولكن الخلط بين علم النفس التجريبي وبين (الاسبيريتزم) يدفع الى عدم الوضوح في تفهم موضوع الجن والشياطين الذي يعتبر أساس عمليات هامة وخطيرة ومؤثرة في تفكير العامة . ولذلك أردت وضع كلمة (اللاماديات) كبديل لكل القوى المجهولة التي تؤثر في (الماديات) . فقد تكون هذه القوى روحية أو نفسية أو جنسا وشياطين ، وهي في جملتها لاماديات يعاول البشر استخدامها في حل مشكلات الماديات . بل يحاولون عن طريق أشباهها من النجوم والكواكب معرفة المستقبل ، يستخدمون هذه النجوم والكواكب وما يربطها بحركة الليل والنهار والايام والساعات في تفسير ظاهرة الرغبة البشرية الدائمة في استكناه المستقبل .

وكل محاولة بشرية من محاولات ربط الماديات باللاماديات تنطق السنة البشر بكلمات تصبح في كثير من الاحيان من طقوس عملية الربط ، ثم تحفظ ويتداولها الذين يمارسون هذا العمل .

ولهذه النصوص أهمية ذاتية لأنها تمر في غالب الاحيان بتجارب تضع كل لفظ في مكانه من النص ترديدا وتنفيسا . ومؤلف النص مجهول قطعا لأن بدايات التأليف تظهر مع المحاولة الأولى في تجربة استخدام الجن والشياطين لحل مشكلة من مشكلات الماديات . ثم تستمر عملية التأليف مع استمرار التجارب على أيدي كثيرين لا نعرفهم وليس في استطاعتنا معرفتهم .

عبد المنعم شمس

وبذلك تصبح هذه النصوص من الفولكلور أو الادب الشعبي بمفهومه الحقيقي ، وأشهر نصوص هذا اللون من الفولكلور في مصر هي :

١ - نص الشبسية *

٢ - نص الزاير *

٣ - نص رقوة المحسود *

٤ - نص رقوة عاشوراء *

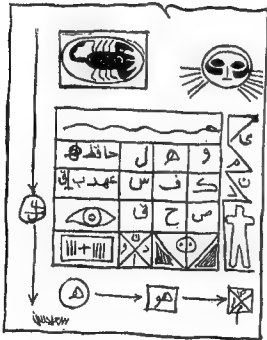
٥ - النصوص الخاصة بالأطفال في مولدهم حيث يقام حفل بعد مضي اسبوع من مولد الطفل يسمى السبوع ، والحفل الذي يقام لطفل ولد بعد وفاة أطفال كثيرين والذي تردد فيه كلمات (يا ابو الريش ان شالله تعيش) ، وحفل الطفل الذي يصاب بأحوال غير طبيعية ويسمونه (الميتول) ويزعمون ان الجن أبدلته بغيره ، فيسترد من الجن بكلمات تقول (جد الله بيننا وبينكم

هاتوا ابننا وخلصوا ابنكم) . وهناك نصوص أخرى غير ثابتة مثل نصوص ضرب الرمل والودع وفتح الكتاب ، يجتهد أصحابها في التفتن فيها حسب الظروف والأحوال المتاحة لهم . وهي غير قابلة للثبات بطبيعتها لأنها لا تصالغ موضوعاً ثابتاً مثل الموضوعات التي ذكرتها . وليست لها طقوس لأنها أعمال فردية تربط بين اثنين وليست فيها مشاركة جماعية مثل الموضوعات التي ذكرتها ، واعتقد انها كانت ذات اثر بالغ في تقاليد وعادات المجتمع المصري . وهذه النصوص ليس لها مصدر واحد على وجه التحقيق ، وان كانت كلها ترتبط بالمجهول الذي يربط اللاعاديات بالماديات .

وعلى سبيل المثال اعتقد ان النص الذي يردد عند خلع الاسنان في مرحلة تبديلها عند الأطفال والذي يقول (ياشمس ياشموسه خذي سنة الحمار وهاتى سنة الفزال) ثم القضاء السن المخلوعة في اتجاه قرص الشمس . يرتبط بمرحلة عبادة الشمس في مصر الفرعونية ، كما اعتقد ان نصوص (رقوة عاشوراء) ترجع الى العصر الفاطمي في مصر حيث وضعت قواعد الاحتفال الديني بيوم عاشوراء .

اما الشبسية فانها مرتبطة بالميثولوجيا اليونانية والسحر الفرعوني في محاولة للاقناع الديني الاسلامي .

وتتولى أمر الشبسية سيدة يطلق عليها اسم الشبيخة ، ويرتبط عملها كله بمحاولة إعادة الرجل الى المرأة التي هجرها . وبذلك تصبح الطقوس كلها مرتبطة بالمشق الذي تسعى اليه المرأة . والجنس هو الاساس الاول في عملية الشبسية ، لأنها محاولة من المرأة لاسترداد رجلها



يا أم العيون الساهية
خلى لي من شمس (فلان ابن فلانه) ثلاث
شعرات

تخطيه وتخطيه وتجييه
وعند باب (فلانه بنت فلانه) تسبييه
مساء الخير عليك يا سنداس (١)
يا سنداس يا مكشوف على الاسرار و...
وعند وصول الطوقس الى هذه المرحلة ،
تستخدم الشبيخة أحد نعلها (الشبيشي) وتضرب
به سبع مرات ، ثم تستمر في حديثها وتقول :
« يا سنداس فين الاخوان
هاتوه وقيدوه
وعلى بابها واطلقوه »
ثم تأمر الشبيخة السيدة المشبيشة بان ترد
مها هذه الكلمات :

« جاجة يا جاجة (٢)
هاتيه وعلى راسه عجاجة (٣)
حزمته (٤) ...
دكتته بدكتي (٥)
ما يسمع غير كلمتي »
ويعلو دخان الحشيش والبخور ، ثم تقول
الشيخة وهي تشير الى الجو :

« يا زوية يا شاطره
عندك شياطين حاضرة
يالا روحى له الدارة
بالجن دى الطيارة
جرجره واضربيه وشليه
وعند دى المسكينه وحطيه
يا حابي (١) .. يا حابي
يا سادع وجابي

هات فلان ابن فلانه مصطلح موش غصيان
ان دخل نفق ، وان طلع نفق
خلوا نجمي ونجمه عندكم متفق »

وبهذا النص تنتهى طقوس المشبيشة، وتصل
المشبيشة الى قمة التخدير ، حتى يخيل اليها أنها
ترى الجن والشياطين في مختلف الصور والاشكال
يقدمون للشيخة فروض الولاء والطاعة .

ونحن لا يهمننا عملية المشبيشة ذاتها لانها
عملية انتهت من أفكار الناس ، وليست لها قيمة
عند السيدات في المجتمع المتطور ، وقد كانت هذه
العملية في الجيل المناسى من أعقد العمليات
وأصعبها ، ولم يكن يعرفها الا قليلات من الشبيحات
اللائى مارسنها في مسجح جبل المقطم بطوقسها
التي وصفتها .

وبعد ذلك انحدرت (الشبيشة) حتى أصبحت
عبثا لا طائل وراءه بحكم بعدها عن الجو الذى

الذى هجرها ، وتوهمت أنه تركها الى غيرها بمجرد
تركه لها ، ثم اعتقدت فى قرارة نفسها ان الجنس
هو الذى يربطها بها أو يربطها به .

وبهذه الأفكار تقام طقوس هذه العملية التى
تبدأ بمصاحبة الشبيخة للسيدة التى هجرها رجلها
الى جهة بعيدة عن العيون لا يراها فيها أحد
ثم تبدأ الطوقس .

تصبح المشبيشة وجهها ويديها بالسود
وترتدى ثيابا سوداء وتشر شجرها على كتفيها
ثم تمسك بيديها ثلاث ثمرات من فواكه الموسم
كالبرتقال والمشمش والتفاح أو غيرها .

وتبدأ الشبيخة عملها بان تطلق البخور بين
يدين المشبيشة ، ويحتوى البخور دئسا على
(الحشيش) الى جانب العطور الاخرى ذات
الروائح النفاذة .

وتقول الشبيخة أثناء اطلاق البخور :
« يا غفارت ، يا غفارت
يا جنى الجبال
يا سكان البخور ، ياعمار البرود
يا يعاد فى البرية ، يا قاتلين البرية (١)
يا مخالفين سليمان ، يا مبرطين فى الوديان
بكيت لكم

تعالوا ساعدوني مع نجوم السما »
وتنفخ الشبيخة فى البخور ، ويصل الحشيش
الى أعصاب المشبيشة فتصاب بالتخدير ، ويرتفع
دخان خييل الى المشبيشة خلاله ان الجو قد
اغبر ، وأن النهار انقلب ليلا ، ويسود الظلام أمام
عينها كلما قربتها الشبيخة نحو الدخان ، ثم
تستمر الشبيخة فى كلامها وتقول :

« مساء الخير عليكم
يا نجوم السما ، يا صفر زى المشمشه
أنا حدثته بتلات ثمرات (١)
احدفوه بتلات جمرات »

وتسمى المشبيشة اسم الرجل الذى تقصده،
ثم ترمي الثلاث ثمرات على تمثال من الطين يمثل
وأس انسان ، وتردد الشبيخة أثناء القاء الثمرات
على عيني التمثال وفمه وأذنه :

« جمره تيجي على عينه مايشوف حد غيرها
جمره على لسانه ما يكلم حد غيرها
جمره على ودانه ما يسمع حد غيرها »
وتنفخ الشبيخة فى البخور ، وتستمر فى
ترديد كلماتها قائلة :

« مساء الخير عليك يا حمرا يا جديد
يالى ابوك الجمعة وأمك العيد
يا زهرة (٢) ، يا باهية



وقد اقترنت الشيشبة بالاذلال العنيف
بالجنس ، فكان (الشيشب) وهو النمل الشعبي
للنساء أداؤها ، ومنه اشتق اسمها .
ولكن اقتران هذه الاعمال بالميثولوجيا
اليونانية ، واستخدام أسماء الهة اليونان مثل
(الزهرة) الهة العشق ، و (سنداس) اله البغاء
والفسق و (جاجة) الهة القيادة ، يدفعنا الى البحث
عن جذور أكثر عمقا للنص الفولكلورى .
كما ان استخدام تمثال لرأس انسان
ومحاولة اختلاس حوائثه الاساسية وهى النطق

كانت تجرى داخل نطاقه ، فقد انتقلت (الشيشبية)
من سفح المقطم الى حواري القاهرة وبذلك فقدت
خصائصها الاولى وهى البعد عن الناس فى مكان
مجهور .

وكانت أشهر شيشبات الشيشبية فى الجيل
الماضى اسمها الشيشبة خضرة الاسوانية المتصرفه
وكانت حتى عام ١٨٩٢ تسكن فى صومعة بسفح
جبل المقطم على مقربة من ضريح عمر بن الفارض
ويبدو ان الشيشبة خضرة كانت آخر شيشبات
الشيشبية ، فلم يذكر بعدها أحد من طبقتها .

والسمع والبصر من أجل الانصراف الى المشوقة وحدها وانفرادها بالسيطرة عليه حتى لا يرى غيرها ولا يسمع غيرها ولا يكلم غيرها •

هذه الفكرة أيضاً داخل اطار النص الفولكلورى ليست فكرة عامية بسيطة ، بل هى فلسفة عميقة تجمعت لها الحاسات الاساسية فى الجنس عند الانسان • وسخرتها لمعالجة الموضوع فالرجل الذى لا يرى ولا يسمع ولا يكلم غير واحدة بذاتها ، هو بالطبع متذوق لها لامس لجسدها • وهى بذلك تسيطر على كل حواسه •

ولذلك فان الاعتقاد بان (المشيشية) من تراث الميثولوجيا اليونانية ليس بعيداً عن الواقع • فالآلهة المستخدمة لها كلها ترتبط بالعشق والفسق والقيادة ، والمظاهر الحسية فيها هى اساس التفكير الايبورى •

كما ان اختيار مكان فى جبل المقطم لممارسة طقوس هذه الاعمال الغريبة ، يرتبط أيضاً بالميثولوجيا اليونانية التى كانت ترى الآلهة فى الجبال لا فى اعماق المدن •

والعنصر السحري هو وحده العنصر المصرى لطقوسه الفرعونية التى تستخدم وسائل التخدير فى السيطرة على نفس الانسان •

ويستخدم النص أيضاً فى محاوراته مع الجن قصة سليمان الحكيم الواردة فى القرآن الكريم كمحاولة للاقناع الدينى بان الشيخة ترتبط أصلاً بالقيم الاسلامية ، ولذلك فهى تخاطب الجن على انهم يخالفون سليمان حين لا يطيعون أوامرهم وتطلب منهم العون والمساعدة باسم سليمان • ويصر النص على هذا العنصر الاسلامى فى مخاطبة القمر حين يذكره بان يوم الجمعة هو أبوه ، وبان يوم العيد هو أمه • واليوهان لها قداسة عند المسلمين ، وذكرهما بهذه الطريقة الساذجة يوحى للمشيشية انها تمارس عملاً غير بعيد عن الدين • ومن الملاحظات التى يحسن الوقوف عندها فى النص استخدام الرقم (٣) ، فالشيخة تطلب من المشيشية استخدام ثلاث ثمرات لضرب ثلاث حواس هى السمع والبصر والطق ، كما انها تطلب من الهة العشاق الزهرة أن تأخذ ثلاث شمعات من الرجل الذى تسحر له قبل أن يصيبه



السحر ويأتي به الى باب معشوقته طائعا .
والناحية الاخرى الهامة بالنسبة للمرأة بعد
الجنس هي الانفاق ولذلك تذكر الشبيخة هذا
صراحة ، فهي تطلب من الجن أن يأمروه بالانفاق
على امرأته اذا دخل عليها البيت أو اذا خرج من
البيت .

وتدل الالفاظ المستخدمة في النص على فهم
كامل لطبيعة العمل الميثولوجي ، فإن وصف
الزهرة الهة العشق بانها باهية ولها عيون ساهية
تنلام مع صفاتها ، ووصف سنداس إله البقاء
والفسق بأنه مطلع على الاسرار متلائم أيضا مع
صفاته ، وكذلك وصف (جاجة) الهة القيادة بانها
تقضي الحاجات وتأتي بالرجل الى امرأته هو من
عملها .

إن هذا النص الفولكلوري ليس من النصوص
الساذجة التي يقرأها الانسان ثم يفسرها ببساطة
ولكنه نص عميق يعتمد على معلومات واسعة
لا يمكن أن تكون الشبيخات على فهم لها . ولكنهن
نوارقنها وترددن كلماتها مع طقوسها .
لقد حوى النص مفاهيم كثيرة فرعونية
ويونانية واسلامية جعلت منه قطعة أدبية مسرحية

تعتمد كل مفاهيم فلسفية عميقة . والنص المسرحي
يعتمد على مكان معد اعدادا كاملا به تمثال
ومسخرة ، وتدور الحركة المسرحية فيه بين
امراتين ، ثم تصبح الكليات ذات جرس بليغ يعتبر
من روائع النصوص في الادب الشعبي المصري والى
جانب ذلك تستخدم في أعمال الشبيشة وسائل
المسرح ، فالشبيشة تصبغ وجهها ويديها بالسود
وترتدي ثيابا سودا ، وترخي شعرها على كتفيها
وكانها تقسم بأعمال مثله تستخدم الماكياج
ولا شك في ان الشبيخة كانت تتخذ زيا تمثيلا
أيضا على عادة الشبيخات اللائي تضعن الخمار على
رؤوسهن ، وتعلقن المسايح في أعناقهن .
وأخيرًا كان (الشبيشب) من أدوات المسرحية
كرمز من رموز اذلال الجنس .

إن عملية الشبيشة فيسما اعتقد ببقية من
الميثولوجيا اليونانية في شكلها وفرحها وآلهتها
اختلفت بالفكر الفرعوني في اعتناقه السحر
والفكر الاسلامي في محاولة اقناع المشبيشة بجدية
العمل الذي يأتي لها بعشيقها .

« عيد النعم شميس »

بعض أزياء العراق الشعبية

دكتور وليد الجادر

رسوم ضياء العزاوي

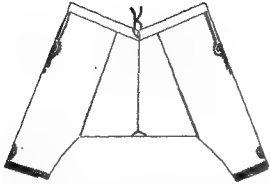
إن من الملائم أن أؤكد إلى ما عندنا من أصالة في تفصيلات أزيائنا العراقية الخاصة على اختلافها ، وهي أصالة مرتبطة بواقع الحضارة والمناخ الفكري والاقتصادي والاجتماعي أيضا وذلك بالإضافة إلى ناحية الذوق النابع من خلال النظرة إلى هذا الواقع والتراث المستحصل بالنتيجة كدافع للربط القومي والاجتماعي ، بل والوطني أيضا . ومما يضاعف من أهمية هذا الاتجاه تلك الموجات الجديدة في الأزياء التي غزت وتغزو بلداننا العربية عموما والتي تختلف عن طبيعة نفسياتنا ومناخنا العام ، كما أن مبدأ الأخذ بأزيائنا الشعبية الأصلية كمنطلق أولى وتطويرها بروح إيجابية ملائمة لروح العصر كفيل يجعل الزي عنصرا هاما من عناصر الربط الفكري وتطويره لكل ما يخص المظهر الخارجي للفرد عندنا .

إن حصر الأزياء وعمل المسح اللازم والمعروفة منها اليوم لا يثمران النتائج المرجوة منهما لو جردت الأزياء من أصولها التاريخية ذات التسلسل المتطور الشيق والمتتابع ، وخاصة عند مرادفة أشكالها بالعلاقات الاجتماعية السائدة في تلك الفترات ، وهكذا فالقطعة الباسية الواحدة لا تبحت وتعرض بشكلها المجرد وإنما تبحت متعلقاتها الزمانية والمكانية .

إن تبادل الأفكار والخبرات والدراسات في مجال الفنون الشعبية ، من أهم العوامل التي تؤكد الخصائص القومية ، وتدعو إلى توثيق الروابط بين العلماء والفنانين .

ولقد تفضلت مجلة « التراث الشعبي » ، التي تصدر في بغداد ، باهداء هذا المقال إلى مجلة « الفنون الشعبية » ، التي تصدر في القاهرة ، وأنا لثروء بهذا المقال النفيس ونرجو أن نتلقى غيره وغيره ، ونعد بأن نرسل من ناحيتنا بعض الدراسات الشعبية هدية إلى مجلة « التراث الشعبي » القراء

المحرر



نموذج تفصيلي للسروال (السروال) المستخدم في مناطق شمال العراق - خاصة من قبل - يسدو في النموذج التطريز المجدل للسروال كذلك يبدو (التكة) أو الشريط القماش في الوسط ، وهو بمثابة الحزام المستخدم لتشد السروال الى وسط الجسم .

ويسدونه - زوينين - والروساء منهم لا تخزين دشااشتهم الا من حيث جودة القماش ونفاسته . أما عند البدو فالدشداشة تمتاز بالحكماس طويلة - ارتدان - ويقال لها : ثوب مردون أو الثوب المردن (٢١) .

عرف أهل المدن أيضا أنواعا من القمصان الفاخرة ، ولبسها رجالهم كما لبسها نساؤهم وتوصف قمصان السعيدات البغدديات الارستقراطيات بطولها ، ومادتها الأولية في الغالب تكون من الحرير الرقيق وبالوان مختلفة . من الملابس الشعبية المعروفة في العراق أيضا : السروال أو كما نسميه نحن أشسروال ويراد به في الواقع لباس يتألف شكلا من النطاؤون العرووف عينا كون السروال أكثر فضفضة منه وكلمة السروال هي أصلا من الفارسية : بسريال واصله سريال : كلمة مركبة من سر بمعنى فوق وبال اي القامة ، لقد عرف العراقيون السروال أو السروال منذ ما قبل الاسلام ولا زال مستخدما حتى اليوم ، وخاصة من قبل سكان الأرياف والقرى والبدو وأكثر الأكراد يستخدمونه ويبدعون في زخرفة بعض اجزائه ويخزنونه من أجود الأقمشة . ومن أنواع

انظر مجلة التراث الشعبي (بغداد) العدد السادس

(١٩٧٠) .

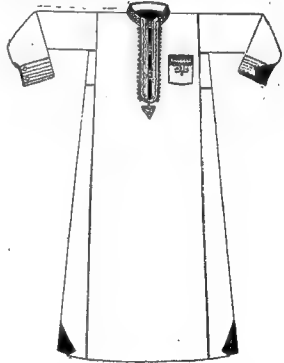
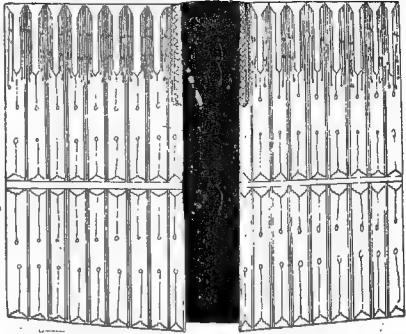
ومن الشائق أن اذكر الآن بعض الأزياء التي لا تزال مستعملة من قبل العراقيين حتى اليوم والتي يرجع أغلبها الى عصور الاسلام الأولى ، بل قد يرجع بعضها الى ما قبل ذلك بكثير ، إن أغلب هذه القطع اللباسية ظل البدو يحتفظون بها بشكل خاص ، وهم يفخرون بها دون أهل المدن ، هذه الحالة واضحة في غالبية الدول العربية . أما أهم هذه القطع اللباسية الشائعة الاستعمال عندنا في العراق فهي :

القميص : ونسبته اليوم ب الدشداشة : أو للثوب ، وهو القطعة الرئيسية المكونة للزى سواء بالنسبة للمفرد البدوي أو من أهل الريف ولنسبة غير قليلة من سكان المدن أيضا ، واتخذ من قبل الرجال والنساء على السواء مع اختلاف بسيط في اللون والتفصيل . أما المادة الأولية المستخدمة في صناعة القميص أو الثوب أو الدشداشة فهي : الصوف أو القطن وقليل ما يستخدم الحرير أو الكتان في إنجازها .

فتحة القميص الرئيسية تكون في الأعلى وتسمى الجيب ونسبها اليوم - زيك - كذلك يمتاز القميص بالأردان الطويلة الفضفاضة ، واللون الأبيض يكون الغالب في الاستعمال .

أما الدشداشة عند سكان القبائل والعشائر في العراق فتعمل إما من الخام أو من صوف الغنم والثاني أكثر شيوعا بينهم في الوقت الحاضر

نموذج تفصيلي لعبادة عراقية :
 يلاحظ فيها التفاصيل التالية :
 التحجير ، الشرازة ، البلايل
 ويراد بالتحجير اتصال ردازة
 خاصة للميادة تحيط بالعنق ، واما
 الشرازة فمراد بها وضع ليلان
 رفيع على حواشيا (اطرافها)
 معا إلى العنق والصدر ، واما
 البلايل فهي السكرات الصغيرة
 المتدلية في طرف الفتحة العلوية
 للميادة ، وتكون خيوطها مذهبة
 او مفضضة .



الاقمشة المعروفة لا تجازيه الجوخ وأنواع من
 الاقمشة القطنية . كذلك عرف العراقيون الواب
 للسراويل حسب المناطق الجغرافية ، وعرف
 السروال في مناطق الموصل في شمال العراق
 ذلك المصنوع من مادة الصوف خاصة ، ويلبسه
 المترفون فوق سروال قطني واستخدم هذان
 السروالان في الشتاء بصورة خاصة .

أما الزبون فيعتبر من القطع اللباسية المشهورة
 في العراق انتشر استعماله على نطاق واسع
 والزبون عبارة عن قميص مفتوح من الامام من
 الأعلى الى أسفل ويشد طرفاه على طول الجسد
 بواسطة حزام أو حزام أبو الحياصة أو بواسطة
 قطعة قماشية .

أردان الزبون تتميز بكونها طويلة وتكون
 أكمامها مشقوقة ، كذلك الحال بالنسبة لجانبى
 الزبون من الأسفل حيث يكونان مزينين بشقين
 ذوي أطراف مجملية بالتطريز . يكون الزبون
 عادة مبطناً بقماس آخر وإذا كان الزبون بدون
 أردان وبدون بطانية فيسمى في هذه الحالة

نموذج تفصيلي للقميص العراقي (الدشداشة) ، والنموذج
 هذا مستخدم من قبل الرجال في مناطق شمال العراق لا
 يختلف هذا القميص عن القميص الرجالي المستخدم في
 جنوب العراق الا من حيث العناصر الجملة التطريزية اللطيفة
 في الشكل .



نماذج من البسة الرأس الرجالية
في العراق : بيدوالقالب والكوفية
وانواع من القفال المستخدم
بصورة خاصة في جنوب العراق .

هناك أيضا أنواع أخرى من الزبونات جرت تسميتها حسب النقوش المحملة لها وفي ذلك : زبون نقش الكشيبة وزبون دك الليرة .

من القطع اللباسية المكمل للزبون والصاية عرف العراقيون الزخمة والسسترة والذميري : فالزخمة الرجالية تكون عبارة عن سترية قصيرة جدا بدون اردان ويكون قماشها غالبا من نفس قماش الزبون والصاية . ليس للزخمة ياقة وتزرر بوساطة ازرار تعمل عادة من خيوط الكلبدون وتدخل في حلقات (بيوت الدكم) وتكون من نفس خيوط الازرار . اما السسترة فتكون عادة بدون ياقة ومن نفس

بالصاية . وعرف منها الصاية الرجالية والصاية النسائية أيضا وتلبس هذه بصورة خاصة في فصل الصيف .

اما انواع الاقمشة المستخدمة في عمل الزبون فقد عرف منها العديد وسميت في الواقع اسما للزبون نسبة الى اسماء الاقمشة المستخدمة في صنعه ومن هذه : الزبون ابو (سبع الوان) وهو الزبون الحريري المقلد بسبعة الوان ، ومن انواعه ايضا الكوبيي والسرکوبيي والتبة والجرات والكرسود وحاج حسنين والجيبليه . والغلب اقمشة هذه الانواع تكون من الحرير المزود بتجليات تطريزية ونقوش مستوحاة من عالم النبات بصورة خاصة .

(٢) نقش الكشيبة مستوحى من النقش البارز النباتي الاصل والتمثل على شكل نقش بارز بخيوط الكلبدون على اللقطة القماشية التي تلف عادة على اللية تكون الكشيبة المعروفة وهي من البسة الرأس للرجال قتل اما نقش دك الليرة فهي النقوش البارزة على شكل دائرة تشبه الليرة الشمانية وتكون مزينة للقطعة القماشية التي تصنع منها الزبون .

(١) البتية : اسم خاص لتسوع من انواع الزبون المعروفة جيدا في العراق والاسم مأخوذ من اسم القماش الحريري الذي يصنع منه ويعرف بأنه ذو تطريز معقول في خيوط حريرية . وقوام تطريزاته نماذج صغيرة لسعف النخيل المضافة الى الوحدة الزخرفية الاخرى التي هي على شكل اللوزة المحصورة .

قماش الزبون أيضا وتكون عادة طويلة وتلبس الى ما فوق الركبة .

اما القديري فيكون ذا اودان طويلة مشقوقة النهايات ولطول الاردان وسعة الاكمام فانها تقلب عادة فوق اكمام السترة .

عرفت ايضا الفرمة ، وهي نوع من السترة القصيرة استعملت في شمال العراق خاصة ، كذلك عرفت سترة قصيرة من نوع آخر استعملت كقطعة لباسية فوق الزبون أو الصاية وسميت : ساكو .

من الازياء الشعبية الاخرى العراقية : الازار : وهو من اشهر البسة الرجال والنساء في العراق وعرف استعمله منذ زمن الاسلام ولقد ظل استعماله من قبل النساء دون الرجال الى ما قبل حوالي النصف قرو (١) .

والازار في الواقع عبارة عن قطعة قماشية كبيرة محيطه الأطراف وتصل على شكل مربعين وكل مربع على طيقتين وفتحة الازار تكون من الأعلى وهو الجانب غير المخطط . أما طريقة وضعه على الجسم فتكون بأن يدخل على الجزء السفلي في الجسم ثم يلفح به أعلاه ويعقد في الوسط . وليس للازار اودان . وانما توجد فتحة تحرر بها الذراع . ويكون الازار في الأسفل مجعلا بهاب أما المادة الأولية الغالبة في صناعته فتكون من الحرير (٢) والقطعة تزين بنقوش بوساطة خيوط الكلبيدون وبالوان مفارقة للون الازار (٣) من ألوان الازار المعروفة الابيض والازرق بالطيناف ودرجات لونية مختلفة والقطري والاصفر والوردي .

من الالبسة الشعبية الاخرى المعروفة والشائعة الاستعمال في مناطق العراق عموما : العباة (٤) ولقد عرف العراقيون أنواعا عديدة منها وعرفت لها تسميات مختلفة ، ومن ذلك الباعة السعدونية والحاجية والشسالية والفره غولية والحساوية . . . وعرفت اقمشة مختلفة لها ومن ذلك أنواع من الاصواف والزبر والقطف

(١) انظر مجلة التراث الشعبي (بغداد) ج١ (١٩٦٨)

ص ١٧ .

(٢) استعملت آلة خاصة لحياكة الازر في بغداد

وتعرف هذه بـ (الكوك) أو (المجوج) ويختلف هذا في الكوك المعروف بكونه مزودا بقطعة من الصبيد المذهب الشكل في نهايته .

(٣) عرف من أنواع الازار حسب نقوشها العايمي وحسب متظلة وزمان استعمالها كالكلاكل جمع كلكية .

(٤) انظر : مجلة التراث الشعبي (بغداد) ج٢ العدد

الثالث (١٩٦٩) ص ٦٤ .

٥٣



نموذج تفصيلي لزي نسائي في شمال العراق ، بيدوالديري النسائي المزخرف خيوط مفارقة ألوانها لالوان خيوط الارضية التي تكون عادة ذات لون غامق (اسود في الغالب)، يبدو ايضا القيس المجمل للراس ويبسو مجعلا بدوائر نسيميا (بلق) وتكون احيانا من ليرات ذهبية (شمالية) .



زى نسائي من جنوبي العراق (محافظة البصرة) ويسمى (دائرية) يكون لونه في الغالب غامقا : اسود ، احمر ، اخضر . تبو الفتوة الجملة للراس ولد وضمت بطريقة شري الطريقة التي تصفها النساء المسنات .

حول العرقين (نوع من الطائيات) أو الطائيات المدورة (٢) وعرفت هذه اللغات تحت تسميات مختلفة أيضا ومن ذلك اللغة الصفورية ولغة البسلام والشيبلانية والفضلاوية ...

وتعرف أيضا العمامة ، وتاريخها معروف كذلك استخدامها سواء في العراق أو في البلدان العربية الأخرى . لقد ارتبط لوز العمائم في العراق في فترات خاصة بقضايا سياسية واجتماعية ودينية أيضا .

وفي العراق عمائم خاصة تلف حول اللبنة وتسمى الكشيكية ، وهي عبارة عن قماش حريري في الغالب ينقش بواسطة التطريز بوحداث زخرفية مستوحاة من عناصر نباتية الاصل واستخدمت هذه من قبل طبقة التجار وارباب الحرف والعلماء ، واستخدم القماش الاخر أو الابيض من قبل رجال الدين ، وعندنا العمائم انسوداء المختلفة اللغات التي استخدمها علماء الدين الشيعة واستخدم رجال الدين العلماء أيضا العمائم البيضاء بلغات خاصة وصورة خاصة في منطقة النجف .

من البسمة الرأس أيضا تعرف العقال وانكوفيه ، والعقال مع اللبويه شامتا الاستعمال في العراق وخاصة من قبل الاعراب البدو وأهل اريف و افراد العشائر وبعض سكان المدن أيضا . والعقال وانكوفيه عند العراقيين قديما الاستعمال وجاء شكلهما واسمهما في منحوتات وتماثيل الاشوريين والبابليين أيضا .

ان انواع العقال عند العراقيين مختلفة فمنها المصنوع من الورب ومن الصوف ... ومن الابوان المستخدمة الاسود والازرق والاحمر وابهي ، وعرفت نساء البدو من العراقيات عقالا حجاب طويلا يلف على الرأس ثلاث أو أربع مرات واستخدم بصورة حاصه من قبل نساء شمر وعزرة واسطير . ومن أسماء العقال الشامسة الاستعمال : المقصب : ويراد به المحل بخيوط من الحرير الابيض ومنه المحل بخيوط من الغصه وهو من لباس اغنياء جنوب العراق ، ومن

(٢) عرفت الطائيات مغليا في العراق تحت اسم العرقين والكلمة اصلا تركية مأخوذة من الفارسية والاصل فيها عرق - حين اي جامع العرق والعرقين شائع الاستخدام في العراق وغرب في الادبيات الخاصة بتفاصيل الزيادة في فترة الاسلام الاولى ، كذلك عرف العرقين البغدادي بدون كوفية واستخدم كلباس للرأس وصنع غالبا من تنسج قطني والعراقيين الكردي معروف الاستعمال وتشاع لبسه من قبل الرجال والاطفال ويكون منجزا بواسطة الحياكة في الغالب .

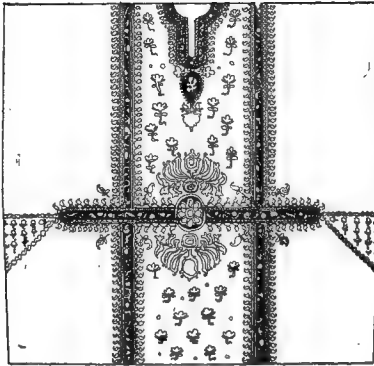
وخيوط الحرير ... ومن خيوط الكلبدون التي استخدمت في تزيين العبايات الرجالية والنسائية بصورة خاصة ، وعرفت ألوان للعبايات منها الازرق والبنى والاسود والعبايات المخططة التي عرفت بصورة خاصة بين البدو . واشتهرت منطقة النجف بصورة خاصة كمركز مهم لصناعة ونسج أنواع العبي وخاصة النسائية منها واشتهرت محلة باب الشيخ في بغداد والكاظمية أيضا في انتاج الجيد من أنواع العبي الرجالية ، واشتهرت العباة المعروفة بـ « الشيخلية نسبة الى منطقة باب الشيخ وتعرف أنها كانت تنسج من مادة الصوف وتلون خيوطه قبل التمسج بالون الاسود بوساطة دباغ انداج المخلوط بمحلول اسود يؤخذ من حل برادة الحديد مع الصنف بعد سحقه .

هناك أيضا من القطع اللباسية المعروفة بالعراق نوع اخص للنساء يلبسه دون الرجال ذلك هو الثوب المعروف بالهاشمي : وهو عبارة عن قطعة قماشية منسوجة من الحرير الطبيعي الرقيق واللون عادة بالون الاسود والمحلي بوحداث زخرفية تتكون من خيوط ذهبية وبلاشكال عناصر نباتية اعداد . يكون الثوب الهاشمي نفضاضا جدا وتكون اردائه واسسة وعريضه ، ولكونه رقيقا وشفافا فقد لبست النساء العراقيات تحته ثوبا ملونا في الغالب يرى لونه خلال ثوب الهاشمي .

عرفت مناطق عديدة في العراق استعمال الثوب الهاشمي ، وخاصة المنطقة الجنوبية ، وعرفت محلات البصرة انواعا عديدة منه - كذلك عرف شيوع استخدامه من قبل البغداديات أيضا .

من البسمة البدن التي اتخذها العراقيون لباسا لهم انواع عديدة أخرى قسم منها لازل حتى يومنا هذا ، بما بالنسبة للنساء القماش فقد عرف العراقيون عموما انواعا مختلفة لها ، وأكثر البسمة الرأس شيوعا في العراق ومن قبل الرجال دون النساء الجردية : وهي طريقة لفة معينة للرأس تعمل بوساطة (لبسهما) أو الكوفية واتخذت الجردية بلغة واحدة أو أكثر حسب مناطق استعمالها ، واللغة أو اللغات العديدة تعمل

(١) الشيعان : تسميه تركية تشير الى ما يشد على الرأس وهي من ياشماق التي تعني في التركية غطاء الوجه عند النساء (البرق) : إما في العراق افراد بالشيعان أو الشيعان نوع خاص من الكوفيات « كوفيه » تكون مزخرفة بوحدة زخرفية مكررة على كل مساحة القطعة القماشية التي تنسج من مادة القطن في العادة .



القسم الامامي من الثوب النسائي
الشمعي المعروف بالهاشمي ، يبدو
في الشكل العناصر التطريزية الجميلة
للهاشمي وهو وحدات زخرفية
مستوحاة من معالم النبات
والازهار .

وينزل مسبلا على الوجه بشكل يلتصق عليه
بحيث تبدو تقاطيعه ظاهرة ، والبوشي مصنوع من
الموسلني والكتان ويسمى في شمال العراق
وخاصة في مناطق الموصل بالخليية وتصنع هذه
أيضا من شعر ذيل الحصان .
اما بالنسبة الى البسة القدم عند العراقيين
فهي ايضا على انواع واشكال واللوان مختلفة
ويختلف انواعها واشكالها تبعا للطبقات
الاجتماعية والحالة المادية والفترة الزمنية .
فاهل بغداد كانوا يلبسون في اقدمهم البوابيج
(بابوج) واليمنيات (١) (بمني) وعرفت ايضا
انكلاشات والجزم والبوتينات .

عرف الجندك (٢) الذي يشبه الجزمة لباسا
خاصا بالنساء وعرفت ايضا انواع من القياقيب
الخشبية لباسا لاقدام الرجال والنساء .
اما النساء البدويات فتبدو عاريات الاقدام
في الصيف وفي الشتاء يلبسن حذاء من الجلد
الملون بالاحمر أو الاصفر .

« بغداد : دكتور وليد الجادر »

(١) اليمنى : حذاء خليف الحصل لا كعب له ولا
شرائط جلدية تشبه الى القدم كالصنادل العروبة ، اتخذ
من جلد الجاموس او من جلد البقر .
(٢) الجندك : نوع من الاحذية الجلدية يصل الى
ما تحت الركبة بقليل وهو مزود بكعب خليف .

تسمياته المقصب (أبو أربع طيات) والمقصب
أبو طيتين ، كذلك تعرف العقال القحطاني :
نسبة الى القحطانيين .

اما السفاورة : فهي من البسة العراق الوطنية
المعروفة منذ العهد العثماني ولا زالت مستخدمة
الى اليوم ، ولكن نراها نادرا على رؤوس الرجال .
السفارة تصنع من نوع من الصوف
المضغوط والمسمى (جينة) وتكون على شكل
فلقتين بينهما شق وتوضع فوق الرأس وتكون
في السالب مبطنة . اما الوانها فيغلب اللون
الاسود عليها الى جانب استعمال اللون القهوائي .
استخدمت انواع متعددة من مادة الصوف
المضغوط هذا لعمل البسة للرأس من قبل الاكراد
في شمال العراق .

الى جانب أسماء البسة الرأس العراقية
هذه والتي شملت قطعا لباسية خاصة بالنساء
في الغالب نذكر بعض تلك الخاصة بالنساء
ونعرف ان اكثرها شعبية واستعمالا اللوطة :
وهي قطعة قماشية مصنوعة من خيوط الحرير
وتكون عادة مسوداء اللون وتغطي رأس المرأة
وصدرها وتشده الى الرأس بواسطة قطعة قماش
اخرى تسمى «كيش» . عرفت النساء العراقيات
ايضا لباسا آخر للرأس يسمينه الجرغد « وهو
من قماش الحرير ايضا ثم «استعمل النقاب
والمنمنم محليا « البوشي » ويغطي هذا الرأس

الطبول وأصولها الأسطورية

أحمد آدم محمد

أو الماشية بعد ذبحها وسلخها ، واستعملت العصي للنقر على الطبول بحيث تكون عمودية أو منجرفة تبعا لطولها . أما الطبل ذات الوجهين فأحدث عهدا . واستعمل الفخار بتطور الثقافة فتعددت أشكال الطبول، فمنها ماهو على هيئة الكاس ومنها ما يشبه القدح . الخ . واستعملت وسائل شتى لتثبيت الجلد على وجه الطبل ولا يزال بعضها مستخدما الى الآن .

ولقد أُنشئت الآلات التي عثر عليها في بلاد ما بين النهرين مكانة الطبول في الحضارات القديمة منذ عام ٣٠٠٠ ق.م كما أن النقوش البائدة التي عثر عليها في الهند تبين مدى مكانة للطبول من أهمية منذ ألى عام . وتظهر النقوش والآثار المصرية القديمة معا أن المصريين القدماء عرفوا الطبول وطوروها ، وأنها كانت عندهم ترتبط بالشعائر وتستخدم في الرقص الطقوسي كما كانت تستخدم لاستحداث الأفاع يشجع على العمل في الحقول وفي صناعة الغمور .

وليس من شك في أن الطبول قد استخدمت في كثير من البلاد في الاحتفالات الدينية ، وكان الكهان يحرصون على قرعها بطريقة معينة تحدث للمستمع حالة من الوجد تجعله - كما كانوا يعتقدون - صالحا للاتصال بالآلهة والقوى الخارقة . وكانت الطبول تقرر عند تلاوة التعاويذ لطراد الأرواح الشريرة . وعند تقديم القرابين للآلهة .

ويرتبط الرقص والغناء ارتباطا وثيقا بالطبل وتنوع الرقصات بتنوع إيقاعات الطبول وعلى دقاتها الالتيبة تقوم الرانصة بأداء رقصه تميز بها عن الآلام التي تشعر بها الأم قبل أن تصح

ليس بين الآلات الموسيقية والابشاعية ماهو أكثر انتشارا وأقدم عهدا من الطبول ، وهي من آلات النقر الشائعة عند معظم الجماعات والشعوب . وإذا كانت أكثر الآلات الموسيقية قد فقدت بحكم التطور صلتها بالطقوس الأسطورية وما يشبهها ، فإن الطبول لا تزال مرتبطة بهذه الأصول الى الآن . والطبل في الغالب الأعم عبارة عن اسطوانة أو وعاء مجوف من الخشب أو المعدن أو الفخار وتغطي الفتحتان أو أحدهما بغشاء مشدود من الجلد ، يتذبذب بالطرق المباشر عليه بواسطة الأكتف أو العصي . ولعل أقدم الطبول هي تلك التي تعود الى العصر النيوليتي .

ويرجع العلماء أن الشكل الاول للطبول كان يتألف من جذع شجرة مجوف يستعملت نغمتين متباينتين من كل فتحة من فتحتي الجذع . وكانت الطبل تقرر بالعصا أو العظام فيحدث ذلك دوبا يخل في أعطافه معنى القوة . والآثار الباقية من تلك الطبول يبلغ حجمها عشرين قدما من حيث الطول وسبعة أقدام من حيث العرض . وأخذ هذا الحجم يقل تدريجيا بمرور الزمن . ولقد أصبحت الطبول من الأدوات التي لا يمكن الاستغناء عنها عند الإنسان البدائي ، ذلك لأنه كان يعتقد أن لها قوى سحرية خارقة الى جانب وظائف أخرى تنضل بحياته وعلاقاته وارتباطه ببيئته . وكان ذلك الإنسان يتصور أنها أقدم الآلات الموسيقية ومن ثم أتبع لها أن تتطور وأن تتخذ في تطورها أشكالا متعددة .

ومن أقدم الطبول تلك التي تتكون من قطعة من جذع شجرة مجوف كان يشد على أحد طرفيها جلد حية أو سمكة ثم استبدل بجلد حيوان الصيد



مولودها فيتلوي جسد الراقصة ويختلج تعبيراً عن آلام المخاض .. وعلى إيقاعاتها الساحرة تنهض الجماعات بالرقص في حفلات الزفاف والختان .. وفي احتفالات الصيد والحصاد .. وعلى أنغامها ترقص الجماعات البدائية استجابة للمطر ودفعاً لأذى الأرواح الشريرة واسترضاء للقوى الخارقة .. وعلى دقاتها القوية تؤدي الجماعات رقصات الحرب مثل رقصة السيف ورقصة التحطيب .. ومن بين الرقصات التي تعتمد على إيقاعات الطبول الرقصات التي تستهدف الشفاء من الأمراض، ومنها الرقصات التي تؤديها قبائل الشامان في سومطرة وفي جنوب أمريكا وفي سيبيريا ، ومنها رقصة الدراويش في بعض البلاد الشرقية ورقصات الزار المعروفة في مصر ، ومنها أيضاً الرقصات التشنجية التي تؤديها بعض القبائل البدائية في إفريقيا .

والطبل آلة لا يستغنى عنها في أوركسترا «البوجاكو» وفي تمثيليات ال «نوه» في اليابان التي تعتمد على الرقص والغناء وتحفل بالأزياء ولا تهتم كثيراً بالقطع المساعدة (الاكسسوار) على أداء العرض المسرحي . كما أنها تستخدم في أداء رقصة «موريس» الشعبية في إنجلترا، وهي رقصة يرتدى فيها الراقصون ملابس تشبه الملابس التي كان يرتديها أبطال قصة روبن هود . ومن هذه الرقصات أيضاً رقصة التارانتلا المعروفة في إيطاليا ، وهي رقصة سريعة محبوبة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتارانتولا ، وهو نوع من العناكب في جنوب أوروبا يقال أنه كان يصيب من يلدغه بنسوع من جنس الرقص أطلق عليه اسم «التارانتية» .

والطبول من الآلات الموسيقية التي تعتمد عليها فرق «الجاز» في أمريكا ويذهب بعض

تصاحب الفناء والرقص ، ولاسيما تلك التي كانت تؤدي عند القيام بالطقوس الخاصة بعبادة القمر . كما استخدمها الإغريق والرومان من الذين كانوا يصعدون ديونيزوس وسيبيل . وكانت الفتيات في مصر القديمة يرقصن على دقاتها في القرن الثامن عشر قبل الميلاد . وكان الإله المصري بس راعي الموسيقى وحامي الاطفال والنساء عند وضع بصور أحيانا وهو يضرب على هذه الآلة الموسيقية . وهذه الطبل تشبه الى حد كبير الطبل المعروفة عند قبائل الشامان ، ولكنها تختلف عنها في أن النقر عليها يكون باليدين المجردتين ، أما الطبل الشائعة عند قبائل الشامان فينقر عليها بصفا أو قرن حيوان أو عظمة من عظامه .



وترتبط الطبل في أذهان كثير من الشعوب البدائية بعملية الاخصاب ، وهي ترمز للأنثى عند كثير من القبائل بينما ترمز العصا التي تطرق بها الطبل الى رجل . وكانت بعض القبائل في افريقيا تحرص على قرع الطبل بقصبة إنسان في حفلات تتويج ملوكهم رمزا الى أنهم سيرزقون بأبناء يخلوهم بعد وفاتهم ويعتمدون عليهم في حياتهم . وفي اليابان طبل كبيرة ينقر عليها بمصويين في طرف كل منهما كرة من الجلد وترمز العصا اليمنى الى الذكر واليسرى الى الأنثى . ولعل ما اقترن بالطبل من صلة بالخصوبة هو الذي دفع بعض الجماعات الى تحريم استعمالها في بعض المناطق .

ويستخدم هنود الشاكو البول والجالجل لمعاونة فتياتهم على اجتياز فترة الدورة الشهرية الأولى بسلام . وتعتمد بعض القبائل الى دق الطبول عند اجراء عملية الختان .

واذا كانت الطبل تحمل هذا المفهوم الجنسي عند بعض البدائيين فانها تعين في بعض المجتمعات الأخرى على التغلب على شهوات الجسد والسمو بالروح ، ويوضح هذا بجلاء في الحفلات التي تقيمها بعض الطوائف الصوفية في مصر وغيرها من البلاد .

وترمز الطبل في بعض الحضارات الشرقية الى مفاهيم أكثر تعقيدا فنجد - مثلا - أن الآلهة الهندية شيفا يقترن بمظهره الراقص بطبل صغيرة على شكل ساعة رملية ، تمثل الصوت والاتصال والوحي والرقية والسحر . وفي مناطق أخرى

الباحثين الى أن الزوج صنعوا طبولا من البراميل والصدديق وأحدو يدون عليها بيديهم مجردة عند ما نعلوا من الرقيا الى أمريكا للعب في حبل المستعمرين . وعندما حرم عليهم استخدام بطبول كما حدث في لويزيانا عام ١٧٤٠ عمدا الى دق الأرضيات الخشبية في أكواخهم باقدامهم لتحدث إيقاعات تشبه تلك التي تصدر عن الطبول وهي إيقاعات ضرورية لأداء مراسيمهم الدينية .

أما في مجال الفناء فحسب الباحث أن يسجل أن الطبل من الآلات الموسيقية الأساسية التي تعتمد عليها الفرق الموسيقية المصاحبة للمغنى أو المغنية في ضبط الإيقاع . وبعض القبائل البدائية لا تعرف من الفناء الا ما تصاحبه دقات الطبل . وفي مصر يقوم «المداحون» بانتساب السير الشعبية على إيقاعات الطبول والندوف . وفي ابوبيا نجد أن المغنى كثيرا ما يكتفى بالفناء بمصاحبه دقات الطبل وتصفيق الأكف . يضاف الى هذا أن الأغاني الشعبية الخاصة بحفلات الزفاف تؤدي في كثير من المجتمعات أثناء الرقص على إيقاعات الطبول .



ولا يعرف ، على وجه التحقيق ، أصل الطبل وتزعم بعض القبائل البدائية أنهم عرفوا الطبل عندما شاهدوا طائرا يضرب الأرض ببدله الذي يشبه الطبل فيحدث إيقاعات ساحرة .

ويعتقد بعض سكان جزر المحيط الهادى وأمريكا الجنوبية أن الطبل من اختراع إله البحر . ولعل الطبل كانت في أصلها اسطوانية الشكل على هيئة كتلة ، والراجح أنها كانت تصنع من جذع شجرة مجوف ومها يكن الأمر فان نمطا معيناً من الطبل انتشر في ربوع آسيا وأوروبا من الشرق الاوسط . وتضافف عدد أنماط الطبول وتنوعت أشكالها كما تعددت الآلات التي تستخدم في النقر عليها ، واستحدثت طرق عديدة للنقر عليها . هناك الطبل ذات الوجه الواحد والنظبل ذات الوجهين . هناك الطبل التي تصنع من الخشب والطبل التي تصنع من المعدن وتلك التي تصنع من الفخار . هناك طبول على هيئة البرميل المنتفخ وأخرى على هيئة القدر وثالثة على هيئة القدح . . . الخ . وثمة طبل صغيرة الاطار يشد فيها الجلد على طوق قليل الغور يطلق عليها عادة اسم «الرق» وكان استخدام هذا النوع وقفا على النساء في البلاد السامية وكانت إيقاعاتها



صفوف الأعداء فيظفروا بهم ويتحقق لهم النصر .
وتحرص بعض القبائل على وضع أشياء مختلفة
داخل الطبل، وهي تعتقد أن هذه الأشياء تضفي على
الطبل قوة سحرية وأن لها تأثيراً ناجماً في شفاء
كثير من الأمراض ، فقبائل الشامان - مثلاً - تضع
بعض قطع الكريستال أو الزجاج البركاني، وذلك
إلى جانب بعض التماثيل والجمائم والأصداف . .
ويسود بينها الاعتقاد بأن من الخطورة القاء نظرة
على ما في داخل الطبل .

وفي تاهيتي يحرص صانعو الطبول قبل أن
يقطع الشجرة التي يقع عليها اختياره على إضاءة
شمعة في الابهتال إلى الآلهة ثم ينثر حبات الحنطة
حول جذورها ويكسر بضعة على جذعها ويدعك بها
نخاعها ثم يسكب حولها بعض الخمر كسكب يسكب
جانبا آخر منه على عتبة بيته وخارجه في اتجاها
حقله . وفي مناطق أخرى تصف ثلاث طبول في
الشمس ويصوب قليل من الخمر أمام كل واحدة
منها ويشعل الصانع شمعة أمام كل واحدة . وفي
بعض المناطق يحرص صانع الطبل على أن يلبسها
ثوباً يشبه المديعة التي يلبسها الأطفال عند تسميدهم
ويصوب عليها قليلاً من الماء .

ويرتدي قارع الطبل ملابس خاصة في تاهيتي
وتليس قبائل الهويكلوس في المكسيك حلالاً خاصة
في أيام المهرجانات التي تستخدم فيها الطبول .

من آسيا ترمز الطبل إلى الشمال والشتاء والماء
والجليد .

**وتصحب صناعة الطبول ممارسات سحرية
عديدة ويكتنفها معتقدات كثيرة ، ففي ميلانيزيا**
يتسلق صانعو الطبول الشجرة التي يقع عليها
اختيارهم لقطع جسم الطبل منها ولا ينزلون منها
إلا بعد الانتهاء من صنع الطبل بأكملها . وفي
لايلاند يراعون عند اختيار الخشب الاتجاه المناسب
لنمو الحبة . وكان البابليون يذبحون ثوراً أسود
يقدمونه قرباناً للاله « إيا » رب الموسيقى والحكمة
ويأخذون جلد هذا الثور ليصنعوا منه رقاً لطبولهم
وكانوا يحرصون على ثلاثة تماثيل معينة قبل ذبح
هذا الثور وسلخه . وكانوا يدقون على هذه الطبل
للأعراب عن حزنهم على محاق القمر .

ولعل أقدم أغشية الطبول قد اتخذت من جلود
الأسماك والثعابين والسحالي . ومن الراجح أن
القدماء استخدموا جلود حيوانات الصيد والماشية
والأغنام والماعز في صناعة الطبول . وتعتقد بعض
القبائل في إفريقيا أن خير الأغشية التي تستخدم في
صناعة طبول الحرب هي جلود الحيوانات المفترسة
. . وتذهب بعض الروايات إلى أن بعض القبائل
المتوحشة استخدمت جلود الأسرى من الأعداء بعد
قتلهم ، فقد كانوا يعتقدون أنهم باستخدامهم لجلود
هؤلاء الأسرى في صناعة الطبول يجرّدون العدو
من قوته ويضعفون من شأته . وأنه يكفي في هذه
الحالة أن يدقوا هذه الطبول ليثيروا الفزع في

تؤثر في مستجمعيه ، وعندئذ يكون للرقية التي يتلوها أثرها المباشر في نفوس الحاضرين .

ولاتزال بعض القبائل في شرق افريقيا تعتقد أن الطبل من الآلات المقدسة وفي هذه المجتمعات يتمتع قارع الطبل بمركز اجتماعي ممتاز يسمح له بأن يسخن حمايته على كل من يولد ببيته من المجرمين والهاربين من وجه العدالة تهما كما كان يحدث في أوروبا عندما يحتمى أمثالهم برحاب الكنيسة .



وإذا كانت الطبل قد استخدمت في بعض المجتمعات لتضفي هالة من القداسة على بعض الأشخاص فإنها قد استخدمت أيضا عند تنفيذ حكم الإعدام في بعض الخونة والمجرمين وقرعت لكي يعلم القاضي والداني بما لحق هؤلاء من عار بسبب مسلكهم الشائن . فكانت الطبول تقرع بشدة قبل شنق أحد المجرمين . وكانت تقرع بشدة أيضا عند إطلاق الرصاص على أحد الخونة أو الجواسيس عند اكتشاف أمره ليكون عظة وعبرة لغيره من أصحاب النفوس الضعيفة .

وعند ما كان ينتشر وباء معين في بعض الجماعات البدائية كان الأهالي يختارون عددا معيناً من الضحايا يسوقونهم أمامهم خارج القرية على دقات الطبول ، ويطردون منها اعتقاداً بأنهم يحملون معهم الوباء الذي حل بالقرية فيستعيد سكانها قواهم وينعمون من جديد بالصحة والعافية . وتذهب رواية إلى أن داء الكوليرا دهم إحدى القبائل البدائية فما كان منها إلا أن شرعت في أحداث ضجة هائلة بدق الطبول معتقدة أنها تفرغ بذلك الشياطين التي حملت إليهم هذا المرض الويل . وفي جزيرة بورو يقوم الأهالي طوال اليوم بدق الطبول وقرع النواقيس قبل رحيل قارب يحملونه بالأرواح الشريرة - كما يعتقدون - ويدعون به إلى عرض البحر ويتخلصون نهائياً من المتاعب .

وتستخدم طرق عديدة لتغيير إيقاعات الطبول فعند طرقها باليد يتغير النغم الصادر عنها حسب ما إذا كان الطرق بطن الكف أو بالنقر عليها بالأصابع وفي وسع قارعي الطبل في أفريقيا والهند أن يغايروا في النغم الذي يصدر من الطبل بتتويع استخدامهم لأيديهم بهارة فائقة .

وفي بعض البلاد تلزد للطبول منازل خاصة ويمين لها حراس لا يعمل لهم الاعيانها ، وهذه

وفي الهند يوضع زوج من الطبول الفضية على ظهر قبل يمتطيه قارع طبل يرتدى ثوباً طويلاً من الصوف ، وذلك في بعض الموكب الدينية . وفي اليابان تستخدم طبل تشبه في الشكل « بكره الحيط » توضع فوق منصة مكسوة بالجوخ وتزين بالشرابات لينقر عليها أحد العازفين في فرقة البوجاكو التي تقدم حفلات موسيقية في المناسبات العظيمة .

وتزين الطبول بأشكال مختلفة من أعمال الحفر والرسم وكثيراً ما تلصق أشياء مختلفة بالأطراف تستهدف زيادة قوة الطبل . وفي بعض المناطق تلحق بالطبل زوائد تشبه الأسنان أو الأقدام لتثبت بها على الأرض . وفي جهات أخرى تصنع الطبول على هيئة إنسان أو حيوان وبخاصة النمر والتمساح . ويعتقد الأهالي أن صنع الطبل على هذا النحو يضفي عليها القوة التي تتمتع بها هذه الحيوانات . وفي كولومبيا تضخ قبيلة آيتوتو تمثالاً لرأس امرأة في أحد وجهي الطبل وتمثالاً لرأس تمساح في الوجه الآخر . ويصور الثنين والعتاة على الطبول في اليابان والصين وقد تحفر على الأطار السنة من الذهب . وترسم بعض القبائل البدائية في شمال أمريكا على الطبول صوراً تمثل قوس قزح والسحب وشرق الشمس والنجوم والشفق . واستخدمت علامات وأشكال رسمت بالدم أو بالصبر المستخرج من لحاء شجرة الخور على وجه طبل في لايلاند يقرع بصفة خاصة فتتحرك عليه مجموعة من الحلقات الصغيرة موضوعة على وجه الطبل وتظل تتحرك إلى أن تهدأ وتستقر في وضع معين وطبقاً للشكل الذي تتخذه هذه الحلقات يتنبأ السكان عند قبائل الشامان ببعض الأحداث .



وكثيراً ما تثبت بالطبل بعض الجلاجل إذ يعتقد أنها تضفي عليها قوة سحرية خاصة . ويعتقد سكان جزر الهند الغربية أن الطبل تظل لا تحدث صوتاً إلى أن يبتهل قارع الطبل إلى الأرواح لتدخل فيها . ومن المعتقدات الشائعة عند بعض القبائل الأفريقية أن كل كائن خارق يمكن استدعاؤه إذا قرعت الطبل بطريقة معينة وأن الصوت الذي يصدر من الطبل عند قرعها هو صوت اله .

وتستخدم الطبل أحياناً لتعديل صوت إنسان وإسباغ صفة غير بشرية عليه تجعله يبدو قريباً من الصوت الذي يصدر من المرء عندما يتكلم من بطنه ، وهذا يضفي على المتكلم مسحة من الرهبة

ولقد أفادت الطبول في العمل الجماعي واستخدمت قديما في مصر لتنظيم ضربات الملاحين بالمجاديف .

ولاتزال بعض القبائل البدوية تستخدم الطبول كوسيلة من وسائل الاعلام في الاستنفاذ أو الإعلان عن وفاة أو حدث من الأحداث . ولا تزال بعض القرى المصرية تستخدم الطبول كوسيلة فعالة للإعلان عن وفاة أحد سكان القرية ودعوة الأهل الى تشييع الجنازة . ولكل مناسبة طبولها ودقاتها وتستخدم بعض القبائل البدائية الطبول لإرسال اشارات ، وذلك بتنوع الأيقاعات وقرعها مرارا عديدة تتخللها فترات سكوت . ويمكن بهذه الوسيلة نقل رسائل الى مسافات بعيدة . ولعل هذه القبائل قد سبقت بذلك اختراع البرق . . ومن الثابت أنها استطاعت أن تنقل بهذه الوسيلة اخبار الحراقات والفيضانات والأوامر الحربية .

وقبل أن نختم هذا البحث نرى لزاما علينا أن ننوه بالدور العظيم الذي لعبته الطبول في الحروب في جميع أرجاء العالم وعلى مدى جميع العصور . لقد كانت الطبول تدوي لتنظم صفوف الجنود ويتقدمون نحو العدو غير هيابين ولا وجلين ويقتحمون صفوفه فإذا به يول إفرادا ويتحقق لهم النصر . وقد ازدادت أهمية الطبول بإزدياد أهمية جنود المشاة كمنصر له وزنه في التكتيك الحربي ولقد كتب بعض قارعي الطبول صفحات مجيدة في تاريخ الحروب وتروى عن بعضهم قصص أشبه ما تكون بالأساطير .

وتحمل الملاحم البدوية والشعبية ذكرا لاستخدام الطبول في الحرب وعنده الاستنفاذ ويطلق على الطبول في السيرة الهلالية اسم « الرجوج » عندما يراد استدعاء دوى هائل للإعلان عن حدث كبير أو للانداز بغارة أو لاستنفاذ القبائل لملاقاة عدو .

وعلى الرغم من أن الراديو وأجهزة اللاسلكي قد جردت الطبول من وظيفتها الخطيرة في الحروب فإن الطبول لم تفقد بعد سحرها القديم وهي لا تزال تظهر في الاستعراضات تدوي دقاتها فتعنت الحماس في صدور المتفرجين . ولا تزال علاقتها بالبلور الأسطورية القديمة واضحة للدارسين .

(أحمد آدم محمد)

الطبول ليست آلات عادية ولكنها طبول مقدسة لا يستخدم الا في أيام المهرجانات . وفي كل أسبوع أو أسبوعين تشعل المواقف ويطلق أمام هذه الطبول . وفي الليلة التي تسبق يوم المهرجان يصب عليها قليل من الخمر وتفسل جيدا بالماء الساخن وبعض النباتات ذات الرائحة العطرية وتثبت لها أربطة جديدة ويقوم أحد الحراس بالتلويح أمامها بعلم في الجهات الأصلية للأربعة بينما يقوم حارس آخر بالرقص ، وهو يضع على رأسه غطاء خاصا بهذه المناسبة وتطلق الألعاب النارية ولا تنقل الطبول من البيت المخصص لها للاشتراك في المهرجان الا بعد الانتهاء من هذه المراسيم .

وتختلف بعض القبائل الافريقية بيت يشبه الطبل في الشكل توضع فيه أكبر طبلين عند القبيلة وترعاهما امرأة تلقب بزوجة الطبول وتنحصر مهمتها في حلب قطيع الأبقار التي تملكها هاتان الطبلان المقدسان ، كما تقوم بصنع الزبد من اللبن هذه الأبقار . وتقدم هذه المرأة اللبن الى الطبلين المذكورين كل يوم وتحافظ على نظافة البيت . وفلا عن هذا فإن هناك امرأة أخرى توقد النار في هذا البيت حتى توفى لهاتين الطبلين درجة الحرارة المناسبة . وعندما يولد طفل لأحد رجال هذه القبيلة أو في أية مناسبة سعيدة أخرى يقدم البرزوخ من رجال هذه القبيلة بعض الماشية أو شيئا من الجملة الى الطبلين المذكورين ولا يباح لأحد من رجال هذه القبيلة ذبح بقرة من الماشية المهداة للطبلين المقدسين الا اذا صرح بذلك زعيم القبيلة . وفي هذه الحالة يقدم لحم البقرة المدبوحة الى الطبلين أولا قيل أن يأكل منه أحد لما جلداه فيستخدم في اصلاح الطبلين . وليس لأحد من أبناء القبيلة أن يفيد من الزبد الذي يصنع من اللبن قطيع الأبقار الخاص بالطبلين ، ذلك لأن هذا الزبد تدفن به وجوه الطبلين .

وتستخدم الطبل لأغراض موسيقية خاصة في آسيا وهناك تؤدي الطبل وقيلة ميلودية الى جانب وظيفتها الإيقاعية . ففي بورما حيث تقدم تقنيات خيال الظل على أنغام فرقة موسيقية تستخدم آلة تتكون من أربعة وعشرين طبلا تصدر أنغاما مختلفة وهي مرسومة في دائرة حول العازف الذي ينقر عليها بيديه بدارة يحسدها عليها . وفي الهند تستخدم الطبول على نطاق واسع يفوق استخدام أي آلة أخرى في الفرق الموسيقية .

ملاحظات حول بعض الظواهر الفولكلورية بمحافظة البحيرة

إعداد : عبد الحميد هواس
صابر العادلى

هذا التقرير

ودراسته واتاحته للباحثين والدارسين والفنانين وأهل الفكر والأدب ومن اليهم بقصد تأصيل فننا وفكرنا القومي، وخاصة في هذه الآونة الحاسمة التي يواجه فيها شعبنا تحدياً على المستوى الفنى والحضارى بالقدر الذى يواجه به عدوانا عسكريا همجيا . وقد هيا المركز نفسه فى حدود الإمكان للقيام بتحقيق هدفه هذا فاستطاع أن يوفر المتطلبات الميكانيكية وما الى ذلك * ثم اتجه الى رفع مستوى باحثيه ، ولحسن الحظ ضم اليه بعض الخبرات العلمية الممتازة .

وبعد أن اطمأن المركز الى أدواته تلك أخذ فى تنفيذ خطة عمله الميداني والتي تتركز على محورين : أولهما : جمع المواد الفولكلورية التي تلور حول موضوع بعينه يحدد بعد إجراء دراسات

ركز مركز الفنون الشعبية جهوده طوال الفترة السابقة من سنوات عمله على جمع عينات من المادة الفولكلورية من مختلف المناطق والبيئات من أنحاء الجمهورية . وكان يضع فى اعتباره فى المقام الأول فكرة الخوف على التراث الشعبى من الضياع والتغيير بفعل عوامل التحديث التي طرأت على حياتنا . وقد قوى هذا الاتجاه ان الاهتمام بالتراث الشعبى - جمعا ودراصة - لم يظهر الا مؤخرا . وقد استطاع المركز خلال العشر سنوات الماضية ان يجمع حصيلة لا بأس بها من المادة الفولكلورية ولكنه عاد الآن يعدل من نظره بالنسبة لعمليات الجمع والدراسة منطلقا من مبدأ : أن العمل العلمى الوثيق هو الأساس الوطيد والذي لا محيد عنه للنهوض برسالة المركز فى جمع التراث الشعبى



أنه جهد علمي طيب، خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أنه غير مسبوق بتجارب مماثلة في هذه المنطقة فضلا عن قصر المدة التي تم فيها وضعف الوسائل التي كانت بين أيديهما .

وتقدم هذا التقرير لقراء مجلة الفنون الشعبية اسهاما منا في وضع بعض خبرات المركز أمام المهتمين بالتراث الشعبي بعامه ، ورمزا للتعاون البناء بين المركز والمجلة في نشر الوعي بالتراث الشعبي وخلق رأى عام مستنير حول الدراسات العلمية في هذا المجال .

والله الموفق والعين .

« حسني لطفي »

مكتبية وميدانية مسبقة ، وإن كان هذا لا يمنع من جميع المواد المرتبطة بهذا الموضوع جمعاً مسجلاً .

ثانيتها : القيام ببعثات استطلاعية تسبق فرقة العمل الميداني الرئيسية تستكشف لها الطريق وتستوضح الظواهر المتميزة . وهي بهذا تعتبر أداة بحث تدفع به نحو مزيد من الضبط العلمي والتحديد الموضوعي .

وكان أول تلك البعثات الاستطلاعية إلى محافظة البصرة توطئة لقيام بعثة ميدانية تضم فرق عمل من الباحثين ذوي التخصصات المتنوعة وقد كلف الباحثان الفتيان عبد الحميد حواس، وصابر العادلي بالقيام بذلك الاستطلاع . والتقريب التالي ثمره جهدهما الذي يشكران عليه .



صناعة الجريد لي رشيد

في المحافظة • وإن تعرف على الوضع المحلي بالأقليم من حيث امكانيات التنقل والاعاشة وما الى ذلك بقصد تسهيل عمل البعثة الرئيسية عند نزولها الى المحافظة •
ومن ثم كان ولا بد أن يتضمن التقرير الاستطلاعي - في تقديرنا النقاط التالية : -
١ - تصورنا الذي بدأنا به عن ماهية الاستطلاع ويتكون من شقين •
(أ) شئون إدارية (تسهيل مهمة البعثة الرئيسية) •

(ب) التعرف على الاقليم :
طبوغرافيا - اجتماعيا - اقتصاديا -
اثنوجرافيا - فولكلوريا ، كجماع لهذا كله •
٢ - توقعاتنا التي بدأنا بها العمل •
٣ - كيف أنجزنا •
٤ - (أ) خرائط بالتحركات •

في إطار الخط الجديد انذرى المركز أن يلتزم به في تأدية رسالته في جمع التراث الشعبي ودراسته دراسة علمية موثقة ، أخذ في التخطيط الدقيق للبعثات الميدانية والاعداد لها بدراسات استطلاعية • وقد رأى مجلس ادارة المركز تجريب العمل بالمنهج الجديد برحلة ميدانية استطلاعية الى محافظة البحيرة ، وكلفنا (صابر العادلي ، وعبد الحميد حواس) بالقيام بها واعداد تقرير عنها •

وعندما اضطلعنا بمهمة القيام بالاستطلاع كان في تصورنا أننا محددون بمهمة ذات شقين :

(أ) التعرف الأولى على أبرز الظواهر الطبوغرافية والاجتماعية والأثنوجرافية ، وعلى أكثر الظواهر الفولكلورية ذيوعا وأشهر البلاد والقرى التي توجد بها تلك الظواهر والأفراد الذين يؤدونها •

(ب) أن نجرى الاتصالات بالجهات المسؤولة



أزهار البدو في صحراء البعرة

الاعتماد للاستطلاع :

كان من الضروري في تقديرنا أن نرجع قبل السفر الى عدة جهات حتى تتكون لدينا صورة أولية عن الميدان الذي سنتوجه اليه وحتى نتعرف على التراث في المنطقة فرجعنا الى :

١ - المركز ، لنرى ما اذا كان لديه تسجيلات أو تقارير عن البحيرة من قبل ، وبالفعل كانت هناك تسجيلات سابقة للمركز عن رشيد ، وادكو وملاحة مربوط في شهر أكتوبر ١٩٦٠ .

٢ - المكتبات : كما قلنا لكي نتعرف على التراث المكتوب عن المنطقة كان علينا الرجوع الى المكتبة العربية . ولا بد أن نسجل هنا النقص الشديد الذي تعانيه المكتبة العربية في الدراسات التي من هذا النوع .

ولكننا على أي حال نجد مادة منتشرة خيالا كتب الفاريف والرحلات والأدب القديمة .

(ب) جدول يومي .
(ج) الرأي العام .

- ٥ - المنجزات الايجابية والمساعدات التي تلقيناها
- ٦ - الصعوبات والمعوقات التي حالت دون تحقيق خططنا بالكامل .
- ٧ - أهم الظواهر الفولكلورية ، ملحق معها الخريطة .
- ٨ - الظواهر بكل بلد ، ملحق معها خريطة .
- ٩ - اقتراحات خطة عمل للبعثة الرئيسية :
الموضوعات ، المناطق ، الأفراد ، الميزانية .
الامكانيات الميكانيكية (آلات التسجيل والتصوير .. الخ)
- ١٠ - توصيات الجامعيين على ضوء تعرفنا بالاقليم .
- ١١ - توصيات الإدارة .

وان كان من بينهم من يفزع من الاتصال بمن يظن انهم يمثلون (الحكومة) أو غير ذلك من التوهيمات ويشاركهم في ذلك بعض الأفراد ممن يقعون أنفسهم على العمل المتدخل فيه ويظهرون شكوكا متباينة . قريب من هؤلاء أولئك الذين يضلون الباحث بقيادته الى ظواهر أو مؤدين غير مرغوبين له ، أو من يبحثون عن عمل من متطلي الصوامع ومحترفي الغناء البلدي ، والذين يظنون انناجه تشغيل .

ولا يفوتنا في هذا القام ان نشير الى التأثير غير الصحي بل والضار الذي ينشأ - عن سوء فهم وسائل الاعلام المختلفة من اذاعة وتليفزيون وصحافة لاهية الفن الشعبي والفولكلور ، وما تشيعه هذه الاجزءة من ظلال غير دقيقة حول هذا الموضوع .

وهذا يؤكد ما سبق ان قلناه عن أهمية ايجاد رأى عام مستدير .

كما ان ضيق الوقت كان عاملا مؤثرا ولا شك في عدم قدرتنا على توثيق الكثير من ملاحظاتنا وما ابلغ اليها .

أبرز الظواهر الفولكلورية لبلدان الاقليم :

غنى عن البيان ان البحيرة باعتبارها جزءا من مصر السفلى تعيش تراثا مشتركا مع سائر اقاليم الجمهورية . بل انها تمتد من أقدم اقاليم مصر تحديدا من ناحية الحدود الادارية ، اللهم الا حدما القريب الذي كان يتسع مع توسع استصلاح الارض .

هذا لا يعني عدم وجود ظواهر متميزة او منفردة بالبحيرة ، نشأت عن وضعها الجغرافي الخاص باعتبارها الحد الغربي للدلتا ، تجاور الصحراء والنيل والبحر والبحيرات كما انها تشكل ممبرا بين الاسكندرية وبقية اجزاء البلاد ، وهبطت بها حجرات من الغرب ، واستوطنتها قبائل بدوية فضلا عن الهجرات العربية الاولى التي ولدت من الجزيرة العربية . وأخيرا الهجرات الداخلية التي قامت بها أسر من فلاحى المنوفية والقربية والدقهلية .

أدت هذه العوامل جميعا الى امتزاج تراث كل من هذه الثقافات المتباينة لينتج منها تراث البحيرة الاقليمي سواء من الذي يشعب في كل أنحاء الاقليم أو الذي يتركز في مناطق بعينها . ولنتحاول الآن ان نعرض لأبرز الظواهر الفولكلورية المتميزة ببلدان الاقليم التي ذكرناها ،

الثمانية ، ومعامل الفسيخ وشهرة اهلها بالنشاط .

- الحمودية وصناعة الفسيخ .
- التاريخ المحلي (الشفاقي)
- الاقطاع في سبط خالد مركز ايتاي البارود (كان يملكها شخصان)
- منشأة زرافة مركز شمبرا خيت ويملكها شخص واحد .
- الشركات العقارية .
- نتائج التوسع في صناعة النسيج في كفر الدوار .
- نتائج الهجرات .
- تزايد نسبة السكان في المناطق القريبة من الصحراء وقتلتها كلها اتجهنا بمتبعين عن غرب المديرية وجنوبها . مثل :
- أبو الطامير - كفر الدوار - أبو حصص .

العمل بالميدان :

(١) يومية الاتصالات :

تضمن التقرير تفصيلا لتحركات واتصالات البعثة الاستطلاعية يوما بيوم في المدة من ٢٣ الى ٢٩/٨/١٩٦٩

(ب) نتائج الاتصالات :

١ - تم الاتصال بالجهات الرسمية والشعبية المعنية بالاقليم بقصد تدبير مبيت وانتقال وتأمين عمل البعثة الميدانية المزمع قيامها الى الاقليم .

٢ - مقابلة كل من امكن مقابلتهم في اخباريين ورواه وحامل التراث والاتفاق معهم على التسجيل لهم عند حضور البعثة ، وذلك بعد اختبار أولى لنوعية وطبيعة المادة التي يحملونها .

٣ - الانتقال الى أماكن أبرز الظواهر (أسواق اولياء ، قراج .. الخ)

٥ - العودة الى دراسة القراءات التي تمت عن الاقليم وذلك على ضوء ممارستنا العمل به .

والحق اننا لقينا كثيرا من العون والتسهيل من معظم من قابلناهم سواء على الصعيد الرسمي أو الشعبي ، خاصة أولئك الذين كانوا على قدر من الفهم لطبيعة الميدان الذي نعمل فيه .

وهنا نتوه بأهمية خلق رأى عام مستدير حول الدراسات الفولكلورية ، فذلك يحقق فضلا عن تسهيل العمل قاعدة معاونه .

كما اننا لا نستطيع ان نفعل ما أسرنا من بساطة كثير من الناس الذين قابلناهم وكذا افتتاحهم ،



الصيد في بحيرة « ادكو »

= الأطر (بالقاهرية) = الجطر (بلغة أهل دمنهور)
 (ب) إبدال نطق الحرف الأخير من الكلمة بـ « دمنهور »
 خفيفة . مثال : دمنهور = دمنهؤ
 (جـ) يستخدم المتكلم الفرد عند استعمال الفعل المضارع نون البداية في استعمال المتكلمين الجمع في بداية الفعل وواو للجماعة الغائبة في نهاية الفعل . مثل : أروح = نروحو .

٢ - الأزياء :

يلبس الرجال الجلباب البلى الشائع ويلبس الشباب خاصة من طبقة « الإفندية » الجلباب الأفرنجي الأبيض ، أما التميز الواضح فهو في لبس السيدات « اللبس » فوق الملابس الخارجية ويلب لفة الملاية القاهرية (الملاية القاهرة لفات عدة) ، كما أننا لاحظنا بالسوق أقمص نوم وأقصمة داخلية للسيدات مزينة بالتطريز ، ودراسة هذه الزخارف يمكن أن تحدد الأنماط والأنواع التي كانت سائدة قبل بزور مظاهر التمددين الحديثة .

٣ - العمارة الشعبية :

ويسودها طراز العادية الثبائنة ، ولكن تنفرد بعض البيوت بواجهات متميزة وقد يوجد

كما أننا لن نشير إلى تلك الظواهر المألوفة التي تشيع في سائر الأقاليم إذا كانت عادية التردد والبروز ، وذلك على أساس أن هذا يخرج عن نطاق الاستطلاع ويعد من أعمال التسجيل والرصد الشامل وعلى أساس أن هذا سيخرج بهذا التقرير عن حجمه المناسب .

أولاً : دمنهور وضواحيها :

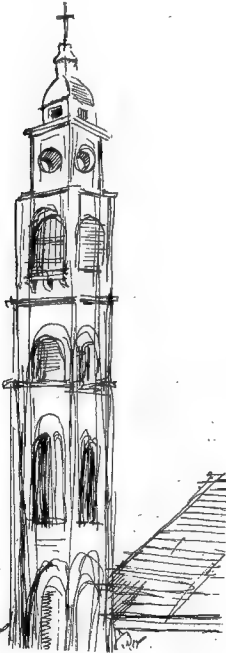
١ - اللهجة :

يسود البحيرة لهجة متميزة تنتشر بها عبداً المناطق التي يبرز فيها المنصر البدوي . وداخل هذه اللهجة تتمايز لهجات أكثر مجلبة . ويبدو أن اللهجة التي يمكن تسميتها باللهجة المشتركة في الأقليم والتي كانت أخفة في الانتشار كانت هي لهجة دمنهور ولكن لهجة القاهرة التي تطرق أسماع الناس بشدة عن طريق وسائل الإعلام أصبح لها الغلبة في التأثير الآن وخاصة على الفئة ذات الاحتكاكات والمصالح بالاجهزة المحلية .

واهم الظواهر اللغوية التي لاحظناها :

(١) نطق الحرف الذي ينطق بالفصحى « قافا » وينطق بالقاهرة « حمزة » جيماً . القطار

الشكل وتحت الغطاء كسوة حربية خضراء وحول السور توجد آثار لشموع محترقة كثيرة، ومن كرامات الولي «أبو كماج» أن المهندس الذي أمر بإزاحته قد «جن» في رواية البعض أو سجن بتهمة رشوة كما أخبرنا البعض الآخر وأن ذلك - السجن أو الجنون - كان بعد قراره بإزاحة الضريح بشهرين .
ويقال مولد «أبو كماج» بعد مولد «أبو الريش» الذي يقام بدوره بعد مولد إبراهيم الدسوقي .



كنيسة الحطة بدمههور

بعضها مشربيات ولعل أبرز ما جذب الانتباه هو قصر مآذن المساجد الواضح لذا يجب الانتباه الى شكل أبراج الحمام ، وطريقة قبو السواقي القديمة .

٤ - الشغل على الخشب :

وقد برز واضحاً في بعض الابواب الخشبية القديمة المحفورة (في منطقة السوق القديم أمثلة منها) وكذا شغل عربات الكارو ، وشهر الورش المختصة بصنعها هي ورشة عبده خنن وورشة محمد أبو عياشة بنفس الشارع وشغل عربات الكارو موضوع يستحق دراسة تفصيلية كاملة . وذلك لانه فضلا عن الجمال المتميز به فإن تلوين ونقش هذه العربات ذو جمال مزيد .

٥ - صناعة الفخار :

يوجد بقرية «نجرها» وهي تابعة لمركز دمنهور أكثر من ثماني فواخير ، شهرها من حيث الجودة وبراعة الصنعة في زاوية حس حسنين بسيوني (أنظر الملحق الخاص بالرواة - الخ) هي فاخورة فاروق محمد النجار كما أن أشهر عامل لهذه الفاخورة هو محمد مخزفس الذي عمل فترة في السودان . كما أن العامل (هو في الواقع كبير الصناع) محمد إبراهيم حسنين الشهير بـ «الجميل» والذي يعمل بفاخورة سمح محمد النجار أبدي قدرة طيبة على شرح مراحل العمل ويسد اخبارنا جيداً . (أنظر بطاقات المادة)

٦ - الاولياء :

في دمنهور أكثر من عشرة أضرحة كبيرة لاولياء أبرزهم : «أبو الريش» ويأتي بعده خضر الانصاري - والراشلي - والخراش - احمد البيشي - الشناشبة - محمد الخطيب - محمد أبو طافية - والشيخ الكفاني ، كما أن هناك العديد من الأضرحة الصغيرة لاولياء مختلفي المنزلة والعراقة . وقد فسر معظم من قابلناهم سبب وجود تلك الأضرحة الصغيرة التي قد لا تزيد أحياناً عن متر مكعب بأنها ضرورة نشأت عن إعادة تخطيط شوارع المدينة الامر البيشي أدى الى مرور الشوارع الجديدة بأماكن هذه الأضرحة ، ولما كان سكانها من الاولياء يرفضون الانتقال الى أماكن أخرى فقد كان مهندس التنظيم يضطر الى تركهم في أماكنهم مع تصغير أضرحتهم الى أقل حجم ممكن .

وقد زونا على سبيل المثال ضريح «أبو كماج» الذي يقع خلف محطة السكة الحديد في وسط الميدان . والضريح لا يزيد عن $1\frac{1}{2} \times 1\frac{1}{4}$ متر ومسور بسور حديدى يعلوه غطاء جمالونى

لون مغاير ويميل التسبب عادة الى الضيق في منطقة الصدر وينزل متسعا وبدون وسبط . وتلعب الشنيات دورا واضحا في جماليات التوب .

وتمتد أن دراسة جادة لهذا الموضوع لابد وأن تكشف عن أنزى النسائي الذي كان شائدا في الريف المصري بعمامة وفي ريف البحيرة على وجه التحديد قبل أن تبدأ الأزياء الحديثة في عزو الريف المصري .

أما الزى النسائي عند البدوي فيتشابه في عنايته بالتطريز والشمال الأبره بنفسه فبغير من العناية الشائعة لدى سائر البدو في الصحراء الشرقية أو الغربية وأن كنا لا نستطيع أن نحدد ما إذا كانت نفس العناصر والألوان الجمالية تشكل أمثاس الجميع . وهذا بدوره يحتاج الى دراسة تفصيلية . تكشف عن الخصائص والطرز التي يعتمد عليها بدو كل منطقة .

٣ - السوق ، يقام سوق الدلنجات يوم الثلاثاء وهو من اشهر الاسواق التي رايناها حيوية وتدفقا وتبوعا . (انظر الملاحظات ٤١ ، ٤٢)

٤ - الاولياء : أشهر الاولياء : سيدي زومل ، محمد ، أبو يوسف ، خليل ، أحمد ، حسن ، البسيوني عيد القادر ، الفريسي . يجزية أبو سيف على بعد ١/٢ كم من الدلنجات . وذكر لنا أن مولدهم أيضا بعد مولد سيدي ابراهيم الدسوقي ، وسينجد هنا تنوعا بين قدرات واختصاصات أولئك الاولياء على الأخص سيدي زومل الذي نجد لديه بقايا من « عبادة الشجر » ويظهر ذلك من تكريم شجرة كانت بجواره مع اعتقاد بأن من يعلق عليها « ثراء » منه « يشفي من مرضه » .

٥ - تفسير اسم البلد : يقولون أن العرب كانوا يطلقون عليها « طيبة » الاسم . (لأن كلمة الدلنجات عند البدو تعني خصيتي الرجل) وقالوا أن اسمها قديما كان « دلج الحنة » وكان بها « كوم دلنجة » وأنه ما زال بها إزار إلى اليوم .

٦ - عادات الزواج : ما زال حمل العروس في هودج ترافقه صاحباتها الى بيت الزوجية إحدى العادات الجارية الآن . بينما يزف العريس ممتطيا فرسا ويتوقف موكبة أمام منازل اقربائه وأصدقائه حيث يرش بالسكر . ويقوم المعارف بالنقوط بشكل علني .



كانوا يتخرجون من ذكرها لنا ولا بد من زمن كاف لازالة حواجز التمتع .

٩ - الاتجاه الثقافي والاقتصادي والاجتماعي برشيد :

من الواضح ان هذا الاتجاه يمتد على مجورين : احدهما مع النيل في اتجاه المجرودية وما وراءها (دمهور - القاهرة) ، والاخر مع البحر في اتجاه « اذكو » ثم الاسكندرية .

١٠ - ولا شك ان كثيرا من مظاهر التراث تجبه زائر رشيد منذ اللحظات الاولى ويحس تميزات كثيرة ومتنوعة تدل على حيوية التراث وأنه ما زال يؤدي دورا لا يفكر بين العامة .

ثالثا - الدلنجات :

١ - اللهجة :

رغم ان معظم البدو الذين كانوا جنوبى المركز قد استقروا وزاولوا الزراعة وكادوا يمتزجون بسائر الفلاحين الا أن بقايا لهجتهم البدوية واضحة ، ولذا يفرق المرء بين لهجتين تتمايزان في الاقليم ، اللهجة البحرية العامة ، واللهجة البدوية ، ولكن اللهجة البحرية المتأثرة باللهجة القاهرية تظهر الآن الجميع وتضمونهم داخلها .

٢ - الأزياء :

تتميز الزى النسائي بين الفلاحات بالوان قماش مشرق ومزينة بتطريز على الصدر قد يستعاض عنه بشرائط من القطيفة أو قماش من

والغريبة ويحدث الآن انصهار بين كل تلك
العناصر ، ويدخل فيها عنصر قوى وافر من
الاجهزة المركزية .

وتواجه المراء للوهلة الأولى عند زيارته للمنطقة
حيوية ظاهرة للتراث هناك .

خامسا : كوم حمادة :

العمارة :

تتميز مدينة كوم حمادة بمنازل مازالت
تحتفظ بالطوايع القديمة سواء في تصميمها او في
تجميل واجهاتها وشرفاتها . وفي شارع يونان
وهو شارع معظم سكانه من القبط نجد كثيرا من
الوحدات الزخرفية المسيحية وخاصة وحدة
الصليب . وبالدلت في شغل الحشيش . وقد ذكر
لنا أسما حسن الخطيب وقريبه شعبان النجارين
على انهما من امهر صانعي الابواب .

٢ - الأولياء :

اشهر الأولياء بكوم حمادى سيدى موسى الذى
وافق مولده الخميس ٩/٤ وكذا سيدي فرج
وسيدى خلف .

٣ - الاشكال الادبية :

تشيع المجاريه شيوخا ملحوظا وهذا راجع
لانتشار العنصر البدوى في الاقليم كما ان الاشكال
الادبية الاخرى مثل المواويل وطريقة النداء والتعديد
تحتفظ بحيوية ملحوظة . وما ازلت لها سيورتها .
وقد قسم لنا أسماء « عالية الاسود » كصده
ومحمد الدخيسى كمغن وعبد المتجلى « الحداد »
كمناد .

٤ - الشخصية المحلية :

نظرا لحدود الاقليم الادارية غير العادية فانه
يتنوع تنوعا هائلا بين بيئة ملاصقة للصحراء
واخرى زراعية وشريط طولى يمتد معاذيا للنيل
ومن هنا يظهر تشعبات في الاقليم بين تلك
التلويحات ، وواضح ان التأثير البدوى بارز في
المنطقة المتمركزة حول كوم حمادة ، بما الشريط
الموازى للنيل فتأثيرات الفلاحين الوافدة من الدلتا
أوضح .

هناك

٥ - حيوية التراث بالاقليم

من الجلى ان التراث ما زال له سيورته كما يؤدى
دورا حيويا لدى الناس ويشكل أساسا في ذوقهم
ومفاهيمهم .

٦ - الاتجاه الثقافى والاقتصادى والاجتماعى للبلد :

كما سبق وأشارنا من قبل فان خصوصية



التحديد الإداري للأقاليم تأثيرا واضحا في تشكيل الأقاليم ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا . فالمنطقة المجاورة للصحراء واضح فيها بروز العنصر البدوي والاتجاه نحو الصحراء ، أما الشريط الموازي لليل غتأثير الدلتا والعلاقات مع ابيدلتان التي على الضفة الأخرى منتظمة ونمود وتقول بمناسبة استصلاح الأراضي فإن مديرية التحرير تتبع اداريا كوم حمادة .

ووفود فلاحين من المنوفية والغربية والدقهلية ، فضلا عن البدو الذين امتنوا الفساحة كل ذلك يعطى الاقليم مظهر بوقته تصهر كل تلك العناصر صبرا جديدا وتحت تأثير وافد من عاصمة المحافظة باعتبارها مركز الادارة ومن عاصمة الجمهورية باعتبارها مجمع المصالح والاشغاعات الفكرية والاعلامية .

سادسا : أبو المطامير :

١ - الاسم :

يرجع أهالي المنطقة اسمها إلى « المطبورة » وهي المكان الذي كان يطمر فيه الشعير وكانت منتشرة قديما بين العرب الذين كانوا بالمنطقة قبل المعمار والمطبورة حفرة في مكان عال يدفن فيها الشعير كوسيلة لحفظه من التمسوس وغيره . ويصنع عند قاع الحفرة فتحة يسحب منها الشعير كلما لزم الامر .

٢ - الاشكال الادبية :

تعتبر المسجودة من أبرز الاشكال الادبية بالأقاليم وذلك لوجود البدو بالمنطقة وتشيع هناك بعض الأقوال مثل :

جالوا منين الجبيلة (جلت بلاموني)
جالم حولك تجيلة جلت ظلموني
وامثال هذه الأقوال تطلقها القبائل لاعلاقيته
ما والتيل من أخرى ولاشك أنها تعطي إشارة إلى استمرار وجود القبيلة في المنطقة كأساس لتقسيم الاجتماعي .

ومن بين الأقوال الشائعة التي تجرى مجرى المثل :

ان عنك للحسنى ، واحيه على زرك . وهي تحمل ملامح لغوية - سواء في التركيب أو المفردات - تستوقف النظر ، لبعض عناصر القدم بها وللعناصر البدوية البارزة . وتشيع الحواذيت بالأقاليم وتترد بين كافة الاعمار والنوعيات ، كما لمسنا ، وسكرتير مجلس المدينة كنموذج لشباب الأقاليم المتعلم تعليما عاليا - ذو محفوظ جيد من الحواذيت والحكم والأمثال ، ويعتبر هو نفسه أحد دلالات حيوية التراث فضلا عن تأصله وقد روى لنا ضمن ما روى حدوده « فسية » الإقارع في

الهيض خدت الناعم وخلت الدشمش . » وكذا حنوة الشاطر محمد والشاطر علي والشاطر حسن .

٣ - المعتقدات :

من أقوى المعتقدات وإبرزها في « أبو المطامير » الاعتقاد بأن « لكل انسان أخ وأخت » ومن دلالات قوة هذا المعتقد أنهم يحكون أن هناك من الرجال من يطلب من زوجته مفادرة حجرة النوم لأن هذه « ليلة أخته » ويوصف هذا الرجل بأنه « مخاوي » وثمان عائلة أسمها « الخاوي » وكذا بلدة بالأقاليم أسمها أبو الخاوي .

٤ - عادات الحج :

بالإضافة إلى « تبشيش » بيت الحاج فإنهم يضعون رايه بيضاء على البيت ، والتبريزه تتم قبل السفر بليلة ، وهي تمنى ظهور الحاج في مكان ليصافحه أهالي بلدة ومودعيه . وتغنى فيها أغان للحج والحجاج ، وبعض المتدينين منهم يستبدلون الغناء بتلاوة بعض القرآن .

٥ - السامر :

وهو مظهر وفرصة تجمع الناس في الأفراح ، وكان يحويه مغنون ششحيون وأن كان البعض يستعين الآن بالعوامل لحياء الافراح .

٦ - العمارة الشعبية :

ليست هناك سمة مميزة للعمارة بالأقاليم غير أن « الطوب » أحد وسائل البناء الشائعة لا سيما عند البسطاء ، وكذلك الطوب التي (اللين) ،

كما أنها قد رأينا واجهة بيت مزينة بثلاثة عقارب زخرفية الإيقاع بسيطة تغطي الواجهة كلها ، وهي مشكلة من الطوب الأسود المحروق على واجهة البيت المصنوع من الطوب الأحمر .

٧ - الزينة وأدواتها :

من أبرز وسائل الزينة وأدواتها : « الدمليج » وهو اسورة فضية بالغة الضخامة منقوشة . وتحمل السيدة بائزائل سوارها بينما ليس من حق العذراء ذلك .

٨ - الاتجاهات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للأقاليم :

كما سبق - وأن بينا - تبرز ثقافة البدو ، والقبيلة كأساس للتقسيم الاجتماعي ، وأن كان يمتزج بذلك الثقافة الوافدة مع الفلاحين المهاجرين من محافظات وسط الدلتا لاستصلاح الأراضي ، يضاف إلى ذلك دور الأجهزة المحلية وخطوط



نحوته عشية على أداة قطع الخيزران [شمس]

باعتباره أحد الاقطاب الكبار الذين يشاركون في عقد الديوان * وتقام موالد الاولياء المجليين عقب مولد الدسوقي عادة ، وكما قيل فان الناس ينتقلون بحمولهم متجهين الى هذه الموالد المحلية . وقد ذكر لنا من اولياء الحمودية سيدي محمد البجلي الشهير بابي سمرة (صحابي - خادمه عبيد الرحمن عجول) وسبيدي حامد اليمني والشيخ علي الصعيدي والشيخ سراج .

الاشكال الادبية :

تعيش أسطورة الداروي بين اهالي الحمودية بحبوية ملحوظة وتدفع الى اذهانهم بصور لافراد ذوي قوة خرافية . كما ان مواويلهم تستمد صورها من البحر وكذا غنائهم . ولقد صادفنا نصا يبين انه حيند «لشفيقه ومتولي» رواه لنا غازي حسن (مزكبي وشيال) .

ولقد قابلنا في طريقنا الى ادينا فرقة غناء شعبي من افراد ثلاثة يقيمون بكفر مليط بضواحي الحمودية . وهم :

- ١ - السيد محمد مفاته ، ٤٥ سنة . يعزف من ٣٦ سنة ويصغر كذلك - يضرب على رق :
- ٢ - حمدي غازي حمزه ، ٢٨ سنة . يعزف من ١٠ سنوات - على ربابه من وتر سلك والاخر شعر خيل .
- ٣ - محمد توفيق معنود شبانه ٢٢ سنة . تعلم عن والده الذي كان مداحا ويعزف على ربابه ذات وترين من الصلب .

الوشم - والعقب الشعبي :

من أكثر ما لفت نظرا وشم لاسد بالغ الجمال

المواصلات في تشكيل ثقافة متأثرة بهذه العوامل جميعا .

٩ - حيوية التراث بالاقليم :

تفسير كل الدلائل الى ان الاقليم من أكثر الاقاليم تميزا بترائه وحيويته فلقد رأينا متعلمين يحملون هذا التراث بدون ذلك الخجل والاستحياء وليند المدلية ، ويعيشون معتقدات متصل الى حد الايمان المقل . كما ان ملامح العراقه ابداعية في معظم الظواهر التي لاقيناها . ومن الاهمية بمكان متابعة هذه الملامح .

سابعا :

الحمودية :

المعتقدات :

يشكل عالم الماء الكثير من المعتقدات في حياة اهالي الحمودية ، وذلك لموقعها على النيل وترعة الحمودية . فهم يعتقدون في جنيات البحر التي تظهر في صور انسيه بالغة الجمال طويلة الشعر كما انها ، أي الجنيات قد تمتشق الرجال . وللرغاية يريدوها هناك واحد مشايخهم « حبشي حمد أبو سيد أحمد » الذي يعمل خفرا في بنك التسليف ويحكي على يونس ان شيخه حبشي جمع اثني ثمان اولادها الصغار من لفة ابنه حيث كان البعبان يدفء صفاره .

الاولياء :
تشارك الحمودية المنطقة اعتقادها القوي في اولياء الله الصالحين ، ان لم يكن هذا الاعتقاد هناك أقوى ، الذي قد يصوره - ان لم يكن بسبب - قربها من دسوق حيث مقام الشيخ ابراهيم الدسوقي الملقب بابي العيينين (الذي يحتل مكانا عاليا بين سائر الاولياء الذين يعتقدون فيهم

على ظهر اليد • وعلى باطن الزراع سلسلة ومسيكه
وعلى الاصبع الوسطى لنفس الرجل دق قال «انه
عمله لانه كان يوجهه وشنفى بعد الدق فوراً» •
**الاتجاهات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية
للاقليم :**

يشكل النيل وترعه المجدودية أحد أساسين
تكوينين فى حياة وثقافة الاقليم وتميضى الاتجاهات
الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للاقليم فى ثلاث
اتجاهات رئيسية :

- (أ) اتجاه الى رشيد عن طريق النيل والارض •
- (ب) اتجاه الى دمهور وبقية اقليم البحيرة •
- (ج) التأثير الوافد من الجانب الشرقى للنيل -
من الغربية وكفر الشيخ - حيث تبرز مكانه
فوه وذسوق • وتقع فوه على الجانب الشرقى
المواجه للمجدودية على النيل • وهى مركز
حتى للتجارة وصناعة المنسوجات الصوفية •
كما انها مركز دينى هام ويصور ذلك أن
بها ٩٩ وليا •

أما ذسوق فانها مركز إشعاع دينى وثقافى
خطير اذ المعروف انها مركز الطريقة الإبراهيمية •
وبها معهد دينى قديم • ومولد سيدى ابراهيم
الذسوقى أساسى فى حسابات وتاريخ أهل
المنطقة • وبشكل ملتقى تجاريا واجتماعيا هاما •
ثامنا - ادكو :

الاسم والاشكال الادبية :

من أبرز ما يشهد الانتماء فى ادكو هو تلك
الحكاية الاسطورية الحية والسائرة بين أهلها عن
نشأة اسمها • فهم يقولون عن بلدتهم انها عنده
ولم تسلم الا بعد سبع زدات. وقد سميت بادكو

لان النبى قال لعل بن أبى طالب « اتكى عليها
ياعلى » (أى - اضغط عليها بالسيف حتى تسلم •
ثم حرفت اتكى الى ادكو وتعيش هذه الاسطورة
فى حيوية ظاهرة بين أهلها فيما عدا بعض
الازهرين ممن قابلناهم • وحتى هؤلاء يعتقدون
بشكل ما فى بعض هذه الاسطورة •

يقول الشيخ عطيه سعد ماضى وهو من متعلمى
الازهر وقسراً بعض كتب التاريخ • والخطب
المقريزية - يقول عن فتح الامام على لادكو « ان
هذا لم يحدث لان الامام على وصل الى «صا الحجر»
فقط وذلك لباخذ «الحصان الميمون» وهو حصان
مشهور بالقوة نتيجة انه من نسل ذكر من حصان
البحر وأثنى من حصان البر • وهذا يفسر لماذا
سميت « صا الحجر » بهذا الاسم •

ويضيف الشيخ عطيه «ان ادكو كانت تسمى
مدينة النجوم وان عمرها ٦ آلاف سنة ولما خربت
بنى على موضعها المدينة الحالية • وان الاثراك هم
الذين سموها ادكو وفى معنى بلنتهم » ؟ لكان
العالي •

وقال عن نشأة بحيره ادكو « ان هذا كان
بسبب زلزال وقع قبيل النبوه بسنة واجدة فطغى
ماء البحر على المزارع وكان ذلك سببا فى نشوء
البحيرة وثمة قول سائر يدل على ذلك هو « من
القصور للجزاير ألف سهند دابر » يعنى ألف
ساقية • وكانت الكنيسة المقدسة بادكو • كما
كانت ادكو عاصمة الاقليم أيام الرومان واسمها
« كورة النجوم » وانتقلت عاصمة الاقليم الى دمهور
لما صفيت المياه التى كانت تصل حتى امبابه
بالقاهرة • ويضيف الشيخ عطيه « وكان هناك
قائد روماني يسمى « زرزور » • ولعل هذا هو
أصل الولي المدعو «زرزور» • كما ان الملكة هاتور



رسم سمكة على سكين قطع الجريد ، مشكلة لغزينة القزوين [من رشيد]

وجدت أن قوته خافت قوتها ، ويقولون انه من الجديده وتستحق الاسطورة دراسة مفصلة لما تحويه من معتقدات عن عالم الماء والحجيات .

اغاني الصيد :

وتبرز اغاني الصيد كواحدة من أهم الاشكال الأدبية بالأقليم ، وثمة نوعان من الصيد هناك أحدهما في البحر والثاني في البحيرة . كما تشيع بينهم الكثير من الاقوال السائرة مثل « من القصور للجزاير ألف سهم داي » انظر البطاقات .

الاولياء :

يقول أهل ادكو « انها مسورة » ، ثم يشرحون لك عدد الاولياء دليلا على كثرة الاولياء بها . ومن أشهرهم سيدي عبد الرزاق ، وله كرامات مسلم بها . ومنها أن البحر طفى مرة وأوشك أن يفرق البلدة فاستنجد الناس بسيدي عبد الرزاق « فرجع البحر » ويدللون على ذلك بأن المنطقة ما بين المقام والبحر بها فواقع ومتروكات بحرية أخرى ورملة ناعمة من اثر وصول البحر الى هذه المنطقة .

والكرامة الاخرى التي سنعناها « ان أربعين لصا جابوا من ناحية البحر (في رواية أخرى ٤٠ يهوديا) بقصد سرقة ادكو والاعتداء على حرمانها ، وانتظروا قدوم الليل في ضريح الولي كل ٢٠ منهم في قاعة وفي الصباح وجد أهالي ادكو الضريح مهذوما على من به .

ومن كراماته - سيدي عبد الرزاق - انه عند ترميم ضريحه جاح ابن المعلم فطلب أبوه منه الانتظار حتى يفرغ من بناء المذبح الذي بينيه فجهاد الى الابن رجل يرتدي ملابس خضراء وعمامة

وهي ملكة الفن والحسن والجمال كانت تقيم بادكو .

وعن فتح ادكو يقولون ان سيدنا علي لما الى الحيلة عندما عجز أمام أسوارها المنيعه فجعل نسوه على هيئة الادكاويات يحملن على رؤوسهن مقاطف مملوءة بالرمال وعندما فتحت الحراس الباب لهن القنن بالرميل في فتحة الباب فعمز الحراس عن غلظه وهكذا دخل الإمام علي ادكو .

ومن إلهيا المشهورة في مدينة ادكو نمره « ٥ » خمسة والليباني والمجرة وهي قلب ادكو القديم وسميت كذلك لشدة الضوضاء والجلبة التي كانت بها نتيجة وجود خان هناك قديم . كانت تبني بجواره الجمال ، وتظل « تجمر » فسميت المجرة .

اسطورة الداراي :

وتعيش الاسطورة في ادكو بنفس حيوية وجودها في رشيد ، ويصفون الداراي بالقوة الجسدية الخارقة حتى انه عندما غضب مرة ترك آثار يده غائرة في رخامة (بنك دكان) ضربها بيده . وهذا يذكرنا بقول أهل رشيد عنه من أنه كان يدون ارقام لعبة الورق بأصبعه على الرخام وعندما تصافح مرة هو وواحد من عائلة الغريب - اشتهر بالقوة هو الآخر - وكان ذلك عبر قننة ماء تفصل بينهما ، ظل كل منهما يجنب الآخر حتى التقى جسري القننة بينما لم يفلح أحدهما في زحزحة الثاني من مكانه ، وتحكى - الاسطورة ان إحدى جنيات البحر قد عشقت الداراي وبعد سنين من هذا العشق المتبادل استدرجته الى الماء حيث مات وقيل انها قتلتها لما



وشم أسد (المحورية)

سقط أحد البناتين من فوق السقالة الى داخل البيت ، فجرى اليه صاحبه متوعداً ليمسأله هل رأى أياً من نساء البيت أثناء سقوطه !!!

عادات خاصة بالموت والدفن :

تنفرد اذكو دون مدن الاقليم بطريقة دفن موتاهم فهم يسحبون الميت على الرمال ويضعون فوقه صندوقاً خشبياً (دون قبر) ثم يعطون الرمال على الصندوق وفسروا ذلك باحترامهم للميت بعدم إهالة الرمال عليه مباشرة !

وينفرد كل ميت بموضع الخاص ، ومعظم المقابر فوق التل الرمل ، وبدأ بعض ميسوري الحال الآن بتحديد أماكن قبورهم ببناء مصاطب أو شواهد لها ، ويوجد بمقابر اذكو حجرة خاصة وسط القبور تجري فيها مراسيم غسل من يموتون في حوادث قتل أو غرق ، وذلك حتى لا يدخل أي من هؤلاء الى بيوت ذويهم ، بل يحمل رأساً من مكان الحادث الى هذه الحجرة ويدفن بعد غسله مباشرة .

عادات الزواج :

روى لنا على عبد النبي الذي تزوج ثلاث مرات ، انه دفع مهراً ، في زوجته الأولى ٨ جنينها ولم يشترط جهازاً معيناً ، وإن الجهاز كان يتوقف على مقدرة أبي العروس وكل الجهاز مرتبه ومسندتين من القش وصندوق ملابس وصينية قتل مليئة بالماء ومحلاه بأغصان خضراء قد تكون فرع زيتون أو رمان . الخ . وفسر الراوي ذلك بأن من تدخل بلون قتل مليئة لا يعمر لها زواج ولا تنجب أولاداً . وتعطى والدته

خضراء وأعطاه « سخنتين » أي رغيفين وقلة ماء وتغدي الأب وابنه وتوضأ الرجل وصلى العصر وبعدها اختفت القلة .

ومن الأولياء أيضاً سيدي عبيد ومن كراماته ان طفلاً كان يتبول فوق مرتفع (صفة) وكان يجلس تحته سيدي عبيد ، فظل البول محبوبساً في الصالي حتى قام سيدي عبيد فسأل البول ، واستنكر الشيخ على عبد النبي - درس فترة في الأزهر - أن الناس شربت ميساء غسل سيدي عبيد لما مات .

ويوجد مقام سيدي عبيد وسيدي شافع وسيدي علي ثير بالمقابر ، ويوجد بالمدينة مقام السادات العراقية وبه ضريح سيدي أحمد العراقي والسيدة حسنة ، وقليله العراقية ومقام سيدي العيسوي وسيدي ابراهيم أبو عمر .

وقد اجمع من لاقيناه على ان ذكرنا يقام بالمقابر ليلة الجمعة ، وفي رواية أخرى ليلة الاثنين . وذلك في المنطقة عند مقام الأولياء ويحكى الشيخ محمد محمود زيتون وهو كفيف ويعمل خادماً في جامع السادات العراقية ، انه مر بذكر في المقابر وعندما توقف سأل شخص عن سر وقوفه وحكيه اتخبط وأمره الشخص بالانصراف وقد توقفت موالد هؤلاء الأولياء بعد الشجار الذي حدث بين عائلتي برام وشمس .

العادات :

كان من عادات اذكو قديماً كما أخبرنا بعض أهلها التزم في التزلم نساءها بالحجاب ، وحكوا القصة الآتية دلالة على قوة هذه العادة يوماً :

انما هي رقصة ذكاوية اصليه اخذها عنهم
السكندريون .

الأزياء :

يرتدى ابن البلد في ادكو ما يسمى بالجفطان
وهو جلباب افرنجي بدون ياقة ويرتدى الصياد
السروال الاسود المتسع الممود بفتحات بازرار
عند القدمين وذلك مع الصديري (والفلانلات)
ذات الاكمام الطويلة . وقد رأينا معظم الصيادين
القادمين من البحيرة يرتدون (الجرينديه)
- ومع ملابس الصيد يرتدون (برنيطه ؟ او
يلفون الرأس بشال ابيض .

ويرتدى الصياد في غير اوقات العمل جلبابا
بلديا وطاقي من الصوف . وتلبس فتيات ادكو
جلابيه ومعها طرحة سوداء . وقد شاهدنا بعض
الفتيات يرتدين الطرح البيضاء وهي من انتاج
الأنوال اليدوية وقد نفى بعض من قبلناهم بشدة
أن الفتيات يلبسن الطرح البيضاء وذلك رغم اننا
صادقنا ذلك أكثر من مرة . وربما يعنى ذلك
رغبتهم - تعنى هؤلاء الشبان في خلق انطباع
بالاجتسام عن فتيات ادكو عندنا .

وترتدى السيدات اللامية السوداء الحريرية
(المضلعة) مع بيضة وطرحه . وقد اجتنى
(البرجع) :

وتستكشف التسود العصبية ، أو الشرخه ، أو
المدوره كغطاء للرأس ، والفرق بين الثلاث هو
أن العصبية « عبارة عن قطعة قماش غير مشفولة
بدون سفل والشرخه مشفولة بالترتر ، والمدوره
مثلثة الشكل وتسمى في البندر (الجمطة) وقد
يلبس (الخليلال) .

العمارة :

لاحظنا أن جميع مباني ادكو من الطوب
الأحمر ، وذلك للمزحة الأرض وتقرنها من البحر
والبحيرة . ويحلب الطوب الأحمر من رشيد
وبعض قباب الأزياء التي شاهدها هناك
مثل قباب النسيادة العراقية والعقيلة العراقية ،
وأياضا بعض قباب القابر ذات جمال معماري
فريد .

الرسوم الجدارية والمشغولات الفنية :

ولم نلاحظ في الرسوم الجدارية هناك تميزا
واضحا - وذلك بشكل أولي - ولكننا لاحظنا
أبوابا خشبية ، بالغة الجمال يرجعون عنصرها
الى « مسنة » صنعت ويوجد معظم هذه الأبواب
بقلعة المدينة .

العريس بنتها ديلا فضا - قال انه هدية وعند
عبور العروس عنده بيت الزوجية فانها تمر اليه
من بين ساقى حماها وذلك رمز للطاعة واستجلاب
للخصب .

وتقام حاليا ليلة للتفاريح قبل ليلة الزفاف في
ادكو . وقد انتشرت هذه الأيام عادة احياء
العوامل للأفراح .

المعتقدات :

كما سبق وإن بينا في عادات الدفن من وجود
حجرة لغسل القتلى والغرقى بالمقابر وبعيدا عن
البلدة ذلك حتى لا تظهر « غاريت » هؤلاء القتلى
داخل البيوت أو البلدة .

كما يعتقد أهل ادكو إن بلدهم أكثر البلدان
أمانا ، وإنه ما من سرقة الا ويظهر الفاعل في
حدود يومين ، ويفسرون هذا بأن البلد أهلية
واحيدة وإن بناتهم لا يتزوجن من خارج البلد ،
كما أنه لم يهبط ببلدهم شخص غير مسلم
سوى الصراف .

ويوجد بادكو من يفتح المندل (على المحلاوى)
كما أن الشيخ محمد خرايه يفتح الكتاب وتلك
هي أبرز مظاهر العرافة والتنبؤ التي لا سناها
هناك .

الطب الشعبي :

تسرف ادكو الكثير من ممارسات الطب
الشعبي ، وأكثر العائلات شهرة بهذه الممارسات
هي عائلة حرحش . ومنهم حسن حرحش الذي
يصحب مريضه الى المعديّة ويأخذ عليه قسيما
بالأ يروح لأى انسان بما يقوم به من ممارسات
ويقولون إنه يقطع ويقيس ويستخدم الأعشاب
الطبية مثل الفردق في العلاج ، ويقطعون بشفاء
المريض على يديه . وحتى أشباه المتعلمين من
أهال على عياد النني يؤمن بهذا النوع من العلاج
ويمزوه الى نوع من البركة .

ومن أساليب الطب الشعبي المعروفة بادكو
العلاج « بتعدية قتله » وتعنى امرار قتله بجسد
المريض في موضع الألم وعقدتها حتى يظل الجسد
يفرز صديده من مكان القتله ، كما يمارسون
الكي كأحد أساليب العلاج ، ويعالجون به العقم
في بعض الحالات .

ولا يقتصر الطب الشعبي هناك على الانسيان
وحده بل يتعداه الى الحيوان أيضا .

الرقص الشعبي :

يقول بعض أهل ادكو أن رقصة الصيادين التي
قدمتها فرقة « رضا » على أنها رقصة سكندرية ،

الحرف اليدوية - النسيج :

أبرز الحرف اليدوية في ادكو أعمال النسيج اليدوي ، وقد قيل لنا أن هناك ما بين ١٠٠٠ ، ١٥٠٠ نول يدوي .

ويشارك كل اثنين أو أكثر من النساجين في استخراج دكان أو محل مناسب لترتيب أنوالهم والعمل به ويستغل معظم هؤلاء النساجين بالصيد في مواسمه وإن كان هناك من يتفرغ للنسيج طول الوقت .

والنسيج اليدوي عالم قائم بذاته يتكون من متخصصين لكل منهم دوره . فهناك من يصنع النول (الجسم نفسه ، ويصنع من الخشب) وأيضاً من يصنع المشط من البوص . ولكل نوع من البوص ميزة معينة ويستخدم في غرض معين ، وهناك من يختص بأسداء الخيوط وآخر يقوم بتركيبها في المشط . وصحيح أن النسيج يستطعم القيام بالعملتين الأخيرتين ولكن هذا يعني وقتاً ومجهوداً ضائعين .

وقد يحصل النساجون على الخيوط اللازمة لهم من (مرتجع) المصانع الكبيرة وتقوم زوجة النسيج أو ابنته بتسليك الخيوط وتحصل على أجراً من زوجها أو أبنائها (يعني هذا احتراماً وتقديراً لقيمة العمل) .

وعادة ما تكون الخيوط المستخدمة من الحرير الصناعي ، أو القطن ، وهناك نوعان شائعان من النسيج وهما - الكفاني وكما هو واضح من الاسم يستخدم في صنع أكفنه الموتى ، والزفير . ولقد انتشرت في ادكو حالياً الأنوال الميكانيكية التي تدار بالكهرباء وتوجد نادكو صناعات الخدم وأشغال الحرير أيضاً أدوات الأكل الخشبية .

الشخصية المحلية :

يشيع أهل ادكو عن أنفسهم أنهم قوم محبوبون للنحل وإن الجميع يعملون حتى الأطفال منهم يتقاضون أجراً عن ذلك حتى من ذويهم . وميمت ذلك حياتهم وقسوتها ، ورغم هذا فالشخصية الادكاوية تتسم بالبطارة والذكاء والمكر ولا تخلو من روح الدعاية . وإبرازاً لذلك يرددون قول جيرانهم عنهم « الادكاوية فلنقوا القرد » .

وتصور الحكاية التالية شطارتهم وبراعتهم في مواجهة المواقف الصعبة . قابل عفريت ادكاويا ذات مرة نطلب منه العفريت بقصد تسجيله ثم القضاء عليه أن يقتل له من الرمال جبلاً فرد عليه الادكاوي قائلاً .

« سنسرى وأنا نقتل لك » بمعنى اجنل لي . ولم يسلم جيران ادكو من تندر أهلها ، من ذلك نذرهم بأهل رشيد بالقولة الشائعة « صابحك مسج » انظر البطاقات . ويتبادل أهل رشيد التندر واطلاق الأقوال عليهم ومن ذلك قولهم .

« من المحل ما تصاحب ، ولا تعاشر جدوى ، دابرلسي مكار فاج عنه الادكاوي » .

الاتجاهات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية للأقليم :

عاشت ادكو شبه عزلة جغرافية - خاصة في الماضي - قبل امتداد الطرق ، ودخول الحكم المحلي ورغم مرور خط حديدي بين رشيد والاسكندرية بادكو وكذا طريق مرصوف فإن أقوى التأثيرات وأعظم الصلات هو نحو رشيد قد يكون ذلك لأسباب تاريخية سابقة وكان لذلك نتائج في تراثها نفسه يتضح ذلك في أزيائها ولهجاتها .. الخ .

وقد تسببت عزلة الجغرافية هذه في خلو البلد من أي سينما أو مسرح أو مكتبة عامة ويشكل الفلاحون وعمال النسيج ٧٠٪ من المجتمع هناك . وحسب قولهم فإنهم لا يشجعون زواج بناتهم خارج الأقليم .

وتقوم حياتهم الاقتصادية على البحر والبحره وذلك بالصيد واستخراج الملح وبعض الصناعات القائمة على الصيد مثل صنع الفسيخ .

وتعتبر صناعة النسيج هناك من أهم الحرف ومن أهم أسس حياتهم الاقتصادية هذا وقد بدأت الأنوال الميكانيكية في منافسة الأنوال اليدوية الآن .

تاسعا : أدفينا :

تقع أدفينا على كوبرى المحدودية ، وتقابلها عطريس على الجانب الشرقي من النيل التي يقام بها سوق كبير يوم الخميس . ويسمى كوبرى أدفينا كوبرى شم النسيم ويعطى الاسم بأن كثيرين يفدون للزفة ذلك اليوم من البلاد الأخرى (اسكندرية وغيرها) وكان بها استراحة للملك السابق ومرسى لليخوت على النيل ، وتحولت الاستراحة الآن إلى المعهد الزراعى المالئ .

وتوجد بها فرقة للفناء الشعبي سمي لنا منها عطية ماضى - على شبل - زكى طراش ومن الإدلاء الذين قابلناهم أحمد حسن تكتك وهو طالب بالمعهد الزراعى بآدفينا .



(١) المنطقة الأولى :

وهي تمتد على البحر بين رشيد وادكو ويحدها من الجنوب بحيرة اذكو ، مما يجعلها في هيئة خط ساحلي يضم عزب وتجمعات الصيادين الذين يعملون في البحر والبحيرة معا وقد يزاول أهل هذا الخط أعمالا أخرى في الفترات التي تتخیر مواسم الصيد . ومن أبرز تلك الأعمال : النسيج ولهم شهرة قديمة في أنسواع معينه منه ، واستخراج الملح وتعليق السمك ، وصناعة السفن وقبائنها ، وضرب الطوب وحرقه وصناعات الجريد والخص ، وبعض الزراعات البسيطة لانتاج بعض الفواكه والخضروات (البصل والبطيخ ...) .

وتتشترك المنطقة في عادات ومعتقدات واحدة بل إن أبطالها مشتركون ، كما ينتشر بها ذى متشابه ، وأغان وموسيقى الصيادين تكاد تكون واحدة ، وحتى فكرتهم وفكرة جوارهم من مرحهم وقدرتهم على المسامرة تحتوى المنطقة كلها وعادة يختصرون نسبتهم الى رشيد .

وللمنطقة تأثيرها الواضح على الخط الموازي للنيل متجها الى الجنوب حتى الحمودية وإن كان هناك تداخل بين هذا التأثير وتأثير مناطق الفلاحين المجاورة والتي لها علاقة قوية بها .

(ب) المنطقة الثانية :

ويمكن تحديدها بالمستطيل مجاورا للصحراء مبتدا جنوبى المحافظة من كوم حمادة الى مريوط شاملا الاراضى التى تتصلح أولا بأول وتشمل مراكز : كوم حمادة - الدلتجات ، حوش عيسى ، ابو المطامير .

وسكان المنطقة يتكونون من البسكو والذين استقروا بها وتحولوا الى الزراعة بالإضافة الى

عزبة أبو زهرة :

وتتبع مركز كفر الدوار وقد قابلنا اسماعيل اسماعيل أبو زهرة وهو اخبارى ممتاز وحامل للتراث وحافظ وناقل له من الدرجة الأولى . أدلى الينا أن بلده تحوى الكثير من مظاهر الفلكلور الأصيلة . كما أن هذه البلده موطن عائلة أبو زهرة ، كما أن كفر الدوار موطن عائلة نياله .

ايتاي البارود :

من أبرز أولياء ايتاي البارود سيسى وسيسى فرج ويوجد مهن شعبي بشكل العنب - مركز ايتاي البارود - يدعى سليمان كما أخبرنا الأستاذ / السيد البحري - وهو دليل طيب - ويعمل ببنك التسليف . ومن الأقوال الشائعة التى أخبرنا بها بعض الشسيان من ايتاي البارود فى السخريه بالبلدان المجاورة : يا رايح جنبيه (جنبواي) خذ غداك واتكى عليه - وجنبواي بلده بالقرب من ايتاي .

يا رايح شبراخيت لا تمسى ولا تبنت - ومن التعبيرات التى تطلق على تجهيز العروسة « يسكدها » يذهب أبوها لتجهيزها .

تقسيم الاقليم الى مناطق ثقافية :

إذا شئنا تقسيم محافظة البحيرة الى مناطق متميزة بعلام خاصة من حيث الظواهر الثقافية التى تبرز بها فهى مناطق ثلاث كبرى ولعل أبرز الظواهر وضوحا حتى بالنسبة للزائر السريع : اللهجة - أسلوب الحياة - الزى .

وتفسير هذه المناطق وفق المعالم الجغرافية البارزة بالاقليم . وقبعا لهذا سنجد المنطقة المطلة على البحر وثانية تصمق الصحراء وينتهما الثالثة .



الميدان ثم جمع البعثة لما يصادفها دون ضبط ولا تخصيص فهذا تبديد للجهد ولا طائل علميا حقيقيا وراءه ، لأنه سيكون مجرد أخذ نتف من هنا وهناك .

توصيات :

ثم قدم التقرير قائمة مفصلة بالموضوعات التي تصلح أساسا لعمل الجامعين الميدانيين بالنسبة للتخصصات المختلفة .

وكذا وضع التقرير بيانا بالبلدان والمناطق التي تضم طواهر جديدة بأن تبشر البعثات

الرئيسية العمل بها .

وبالمثل قدم بعض التوصيات والمقترحات للجامعين تحوى جملة تجاربنا بالميدان وبعض التحذيرات في العمل الميداني .

ثم تعرض التقرير الى نوعيات وتخصصات أعضاء البعثة الرئيسية ومدة البعثة وأنسب التوقيتات لقيامها . وانتهى بتحديد العادات والنقائات المطلوبة لتنفيذ البعثة ، ومطالب أخرى ادارية .

ملاحق :

وقد أرفق بالتقرير ملاحق تتضمن : -

(أ) أهم الرواة والمؤدين وأماكن تواجدهم

(ب) الأدلاء المساعدين لعمل البعثة الموجودين بالمنطقة .

(ج) مجموعة من الخرائط تبين المناطق الثقافية بالأقليم وخط سير البعثة وأهم توزيع الظواهر الفولكلورية في أنحاء الاقليم .

قام بالاستطلاع وأعد هذا التقرير

عبد الحميد حواس

صاحب الملاحق

الفلاحين القادمين من محافظتى المتوفية والغربية ، ومن هنا فإن الطابع الموجود بالمنطقة هو خليط بين البدوى والفلاحي وإن كان الطابع البدوى هو الذى يمارس الظهور والسيادة ، ويعلن عن نفسه في مظاهر عديده من الاعتزاز بالقبيلة كتكوين اجتماعى وثقافى ، ومن فنون سواء منها القولى كالبحاريد أو الحركى كرقصة الصاييه وما يصاحبها من موسيقى وغناء وفي الأزياء وأدوات الحل والزينة والعادات والمعتقدات والاحتفالات الطقوسية ونظام التحكيم ... الخ .

الا أن الطابع الفلاحي يعيش بظاهرة مختلفة الى جوار البدوى ، وإن كان فى صورة غير معلى عنها على النحو الذى يعهوه أخوه البدوى .

(ج) المنطقة الثالثة :

وهي المثلث المحصور بين المنطقتين السابقتين وقاعدته فرع النيل وقصبتها دمنهور وتشمل مدينة دمنهور نفسها ومركزها ومراكز إيتاى البارود وشبراخيت وأبو حمص وكفر الدوار والطابع السائد هو الطابع الفلاحي مع وجود تأثيرات المناطق المجاورة ويتبع هذه المنطقة الشريط الطولى من مركز كوم حمادة المحصور بين فرع النيل ومديرية التحرير .

والمنطقة علاقتها القوية والمستمرة بالمنطقة المقابلة من الدلتا والسابعة لمحافظة الغربية وكفر الشيخ والمنوفية وعلى الأخص بدمسوق .

مناطق أخرى :

توجد مناطق أخرى صغيرة يمكن أن تتميز بطابع خاص مثل كفر الدوار باعتبارها مجتمعاً صناعياً جديداً تتخلق فيه ملامح ثقافية جديدة وفق الظروف المستحدثة ومثل - مديرية التحرير بظروفها الخاصة كمناطق استصلاح أراضٍ ويهجر إليها فلاجون وافدون من محافظات وسط الدلتا زاد ظروفها خصوصية ما حدث من استضافتها مؤخراً للقادمين من غزة وسيناء ، وتبعية - مديرية التحرير - للبحيرة تبعية إدارية أكثر منها تبعية ثقافية .

اقتراحات خطة العمل للبعثة الرئيسية :

على ضوء تجربتنا نود أن نؤكد بشكل قاطع أن الطريقة المثلى للجمع أن تكون عن طريق تحديد موضوعات بعينها يتابع كلا منها جامع واحد أو أكثر على أن يقام بالأعداد له مسبقاً حتى ينزل الى الميدان وهو مستعد له أكبر استعداداً ان لم يكن الاستعداد كله ، فيقوم الباحث بقرائة التراث السابق المكتوب عن موضوعه ثم يحضر استبياناً أو نوتة عمل يستطيع بواسطتها استيفاء جوانب الموضوع إما طريق النزول الى

وزارة الثقافة الرؤية العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

يوم الاصد من كل

اسبوع

مساءً

صفحة واحدة ما بينه ٦

اربعة الفول

هـ بلكون هـ ٧ صا لكه

على البالون
سبح

مكتبة
تاريخ

للسباب والجمال

حاليا

سبح ٢٦ يوليو
ثورة النج

على مسرح ٢٦ يوليو

المسرح القومي يقدم

الفرافير

على مسرح الازكيه

مسرح القاهرة للمراسم

الايدة والافلام السبعة

على مسرح المراسم

المسرح الكوميدي يقدم
جمعية كل واشكر

على مسرح الجوريج

مسرح الحكيم يقدم

انثا اللي قتلنا الوحش

على مسرح محمد فريد

السيرك القوي

بالعجزة

أعلامنا القلم

- الجوانب الشعبية في رقصات معهد التريبه الرياضي للكتاب
- الدراما الشعبية .
- مع العرض الثاني للكتاب السيد عزيم
- حول كتاب العادات والتقاليد الشعبية في سامراء
- الأغاني النونية
- الأزياء الشعبية الفلسطينية
- الشعر الشعبي في بؤغوسلافيا

أول كتاب صدر في فلسطين
 من كتابات السيد
 في كتابات السيد





جولت الفنون الشعبية



تحسين عبد الحى

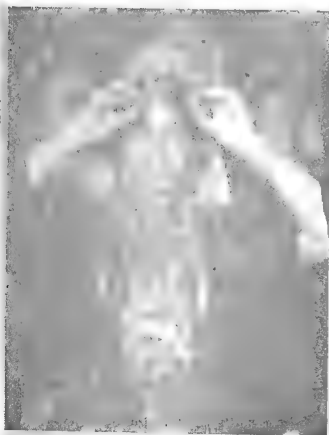
الجوانب الشعبية فى رقصات معز النربية الرياضية للبنات

ولقد رأينا فى العدد الماضى أثناء حديثنا عن الفرقة القومية للفنون الشعبية كيف أن الفرقة - رغبة منها فى البقاء والاستمرار والتجويد قد قامت بتأسيس مدرسة تابعة لها لتعليم الرقص والفناء ، وذلك للحيلولة دون الجمود الذى يمكن أن يطرا عليها فى المستقبل ، عندما تفتقد الدماء الجديدة والإمكانات والقدرات الشبابية التى تستطيع من خلال هوايتها للفن الشعبى أن تقدم المزيد دائما .

ومن خلال إيماننا .. بأن هذا الأسلوب جد هام حيث أصبح من الضرورى تأكيده وتدعيمه بالبحث المستمر عن هذه الدماء الجديدة فى كل مكان ، ذهبنا الى المعهد العالى للتربية الرياضية للبنات بحثا عن الجوانب الشعبية فى الرقصات التى تقدمها فتيات المعهد .. صحيح أنه لم تسع لنا فرصة مشاهدة هذه الرقصات لتكون فى موقف نستطيع منه أن نحكم عليها أو نقول رأينا فيها .. الا أننا وجدنا تسجيلا وافيا لكثير من الرقصات التى قدمها المعهد فى مناسبات مختلفة وأهم من ذلك وجدنا إبحاتا جيدة عن هذه الرقصات كتبها فتيات المعهد ، تلك الأبحاث التى تسبق دائما عملية التصميم الحركى للرقصة ، من هذه

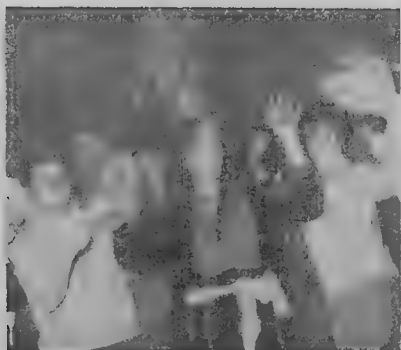
تسبق كل رقصة من الرقصات الشعبية التى تشاهدها على المسرح دراسات لا حصر لها تتعلق بنشأة هذه الرقصة والأنغام المصاحبة لها والأزياء المتعلقة بها . ولاشك أن معايير النجاح ترتبط بمدى فهم مصممي الرقصات لهذه العناصر .. الحركة ، الزى ، النغم ، الأداء .. ويرتبط بهذا الفهم أيضا رغبة وقدرة مصممي الرقصات الشعبية على إبراز العناصر الأساسية للرقصات الشعبية دون تدخل كثير ذلك لأنه كلما كثرت كمية العمل المسرحى بحجة الأعداد العلمى أو الأداء المسرحى الناجح كلما جاءت الرقصات خالية من مضامينها الشعبية ، وأصبحت اقرب الى الإيقاعات الحركية والموسيقية .

ولقد رأينا الكثير من الرقصات الناجحة التى قدمتها فرقة رضا للفنون الشعبية والفرقة القومية للفنون الشعبية ، وعندما ربح جمهور المشاهدين بهذه الفرق وصبق لها كثيرا أصبح لها روادها ومصمموها وأعضاؤها من راقصين وراقصات ويمكن القول أن أكثر هؤلاء تحولوا فى هذا الإطار من مجرد هواة للفن والرقص الشعبى الى محترفين يملكون مهارات مختلفة يكرسونها لخدمة ما يقدمونه لجمهور المشاهدين .



الأبحاث تقول الطالبة سلوى امام جامد في بحث لها عن رقصة الحصاد في المنصورة : « الشغب في المنصورة سمح يميل الى المرح ويعشق الفن ويستجيب للأحداث ، وهو يجد الفن وسيلته الى التعبير عن احساساته ، وهو يصور فرحته فيحسن التصوير .. والرقص وسيلة الجماعات الشعبية في التعبير عن نفسها واحساساتها بالتوقيع الحركي .. والرقص الشعبي تعبير عن الروح .. وعن النفس ، وقد رأيت من مشاهداتي بريف المنصورة الريفيات بجمالهن العربي وسماحة وجوههن وضحكتهن العريضة تعبيراً عن فرحتهن بيوم الحصاد .. ففي ضوء القمر وفي ليلة مقمرة من ليالي المنصورة شاهدت أجمل ما كنت أتوقعه شاهدت الريفيات يخرجن من ديارهن بالزلف في طريقهن الى « الغيط » بينما الرجال يمسكون العصي ويوقدون النار ويرقصون حولها وتقوم الفتيات ببعض الحركات التعبيرية الجميلة ، مشاركة لأزواجهن بفرحة الحصاد »

ومن خلال احساس الطالبة سلوى امام جامد بذلك قامت بتصميم لوحة شعبية تعبيرية عن فرحة الريف بالحصاد .





الاحتفاظ بعروسته ، وحمايتها ، وإذا نجح العريس في اختطافها وحاول أهل العروسة استردادها ، فإن أهل العريس يطلقون النار ، ويردونهم الى ديارهم .

وتستمر بعد ذلك بحوث الطالبات في تقديم أهم العادات والتقاليد الخاصة بالزواج في كل من اسوان ، والمنيا ، والمنصورة ، وسيوة ومعظم محافظات الجمهورية .

وبناء على هذه الأبحاث تقوم الطالبات بتسجيل واف للرقصات الشعبية في قرى هذه المحافظات ، وتأتي بعد ذلك عملية التصميم فالتمرين عليها فالأداء .

وإذا كنا لم نستطع مشاهدة الأداء عليا الا أننا نعتقد أنه جهد لا بد من الإشادة به ، وتشجيعه ونأمل أن يسعى المعهد الى أن يلحق بعض فتيات النابضات في هذا المضمار للعمل في الفرق ، مثل فرقة رضا ، أو الفرقة القومية للفنون الشعبية . وذلك للاستفادة الإيجابية من هذه الجهود التي يبذلها المعهد ، وخاصة أننا لمسنا اهتماما عظيما بكل ما يختص بالفنون الشعبية حركة وأداء ودراسة علمية وميدانية من عبيدة المعهد السيدة نفيسة الفمراوى ، وهي التي تعمل في صمت على تخزين أجيال من الفتيات ، يمكن الاستفادة بهن لتدعيم المستقبل المنشود للرقص الشعبى في بلادنا .

ويقوم المعهد كل عام برحلات عمل ميدانية الى قرى المحافظات المختلفة ، وذلك لكي تقوم فتيات المعهد بدراسة عادات وتقاليد سكان هذه القرى ويتعلمن هناك أصول الرقصات الشعبية على أيدي الراقصين والراقصات في الريف المصرى والبداية ، وفي بعض هذه الرحلات تقول الطالبة « سهر محمد على حسن » عن العادات والتقاليد المميزة لأهالى أسيوط ان أهم ما يميز أهالى القرى المجاورة لأسيوط ، هو أن البنات في سن الشباب لا يذهبن في انغالاب الى الحقول ، بل يكتفن في أكواخ من القش أو الحطب لحلب الألبان ورعاية شئون الاسرة . أما السيدات الكبار فهن اثلاثي يذهبن الى الحقول لمعاونة الرجال ، كما يلاحظ أن السيدات لا يذهبن لملء جوارهن الا قبل شروق الشمس أو بعد غروبها .

ومن عادات أهالى أسيوط فى الزواج تقول الطالبة :

« ان الزوج يكتف في منزل بعيد عن أهل العروسة وأهله يصنعون شبه ساتر «حاجز» أمام المنزل أما أهل العروسة فيمشون معها في موكب الى منزل العريس وفي أثناء سيرهم الى المنزل يأتى العريس من بعيد راكبا حصانه وعندما يصل قرب العروسة يحاول خطفها وإذا لم يستطع ذلك فلن يتزوجها ، ويعتبر هذا المشهد اختيارا للعريس ، ومعرفة مدى قوته وقدرته على

الدراما الشعبية

من الأشكال والمضامين الدرامية التي صدرت عن الشعب نفسه تحقيقاً لمنفعة أو قيمة أو استهدافاً لغاية اجتماعية أو غنية .

أصول الدراما

وليس الباحث في حاجة إلى أن يستعرض النتائج التي انتهى إليها علماء الإنسان القديم وهم يحاولون جاهدين أن يتيبنوا الومضات الأولى للدراما عند الجماعة البدائية ، وحسبنا أن نواجه عن كتب تلك العروض الرائعة التي بدأت تقتحم دور التمثيل ولاوبرا في أوروبا وأمريكا ، وهي الفنون الأفريقية التي لا تزال على أصالتها وصدقها وارتباطها بالإنسان الأفريقي . أن تلك العروض لا تقوم ، ولا يمكن أن تقوم ، بالكلمات وحدها ولا تنهض بالحركات والإشارات وحدها ، لأن الكلمات والإغاني والحركات تؤلف وحدة واحدة ، وأن كل جزء من هذه الوحدة لا يمكن الحكم عليه حكماً عادلاً يستوجب إبعاده وإهدفه إلا إذا اقترن بالجزءين الآخرين ، وقد نتصل على قدر من الاستمتاع بالكلمات مجردة من الإحسان والحركات ، كما نفعل عندما نقرأ نسخة مطبوعة من روائع الأدب التمثيلي القديم أو المعاصر ، بيد أن هذا الاستمتاع ليس صحيحاً أو كاملاً كما نستوعب العناصر الثلاثة مجتمعة ، وهناك من العلماء من يذهب إلى أن الحركة والإيقاع أقدم من الكلمة لأنهما وجدوا بمعزل عن الالفاظ والعبارات وكثيراً ما كانت تصاحبها الصيحات التي لا تحمل معنى محدداً بقدر ما تحمل من دلالة شعورية . ومن المسلم به أن الأغنية الجماعية تقتدر دائماً بالتمثيل ، وأن الرقص وما إليه من فنون الحركة لا يزال شاملاً بين الجماعات الأفريقية بفنونها الأصيلة ، وهذه الأغاني الجماعية تحمل بذور الدراما الشعبية ، ففيها أدوار يمثلها الرجال والنساء لتشخيص الحياة الإنسانية من ناحية وحياة الحيوان من ناحية أخرى ، بل إنها تعمل على تشخيص الجمادات أو الأبطال أو الأرواح وليس من شك في أن الذين يقومون بتمثيل هذه الأدوار يشعرون بأنهم إنما يتقمصون روحها ويلبسون شخصيتها ، وهم من هذا كله أن الممثل لأحد هذه الأدوار في الأغنية الجماعية أو الرقصة

من الخطأ البين أن نتصور الفن المسرحي عبارة عن ذلك الشكل المعروف في الأدب والدراما وكان التعبير الدرامي مقصور على الكلمات والعبارات الموزعة على الشخص في صورة الحوار أو المناجاة أو التعليق الجانبي على المواقف والأحداث . ومن الخطأ البين أيضاً أن نتصور هذا الفن الجماهيري الذي سائر الإنسان منذ درج على الأرض إلى الآن ، عبارة عن التجسيم الحي الأشخاص لمشهد أو مجموعة من المشاهد مقتطعة من الواقع أو ملفقة من صنع الخيال عبقري . ونحن كلما وقفنا في مفرق الطريق لنحكم على هذا الفن المسرحي ومكانه من حياتنا ، انقسمنا على أنفسنا بين مشغوفين بالأدب مفتونين بالكلمة ، وبين حريفيين متخصصين في التشخيص والتجسيم والتصوير ، حتى إذا أحست الهيئة الاجتماعية بمستولديتها عن ثقافة الجماهير وفن الجماهير تعرضت أجزءتها الموجهة للثقافة والفن للمدينين في معارضة الإبداع والاقتباس والترجمة عن أمم أخرى وفي الانصراف الكامل لتشبيد دور التمثيل والمسارح والبنائية الخالصة بالجانب الحرفي المحقق للدراما بشكلها المحسوس أمام الجماهير .

وعندما نطالب بالنظرة المتكاملة للفن الدرامي أو المسرحي ، وهي النظرة التي تستوعب الكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة في إطار درامي فأننا نصبح بذلك أسطاء شائعة نتعرض لها حياتنا المسرحية ، وتباعد في الوقت نفسه بين الجماهير وبين فننا الأصيل العريق المتجدد . ولقد رأيت أن أعيد إلى الذاكرة علاقة الدراما بالشعب ، وهي علاقة تقوم على الإبداع من ناحية وعلى التذوق الفني من ناحية أخرى ، وتليقشقي من أعماق التاريخ الإنساني ، بل من أعماق النفس الإنسانية لأن الدراما الشعبية إنما انبثقت عن عقيدة وشعيرة وإرادة . ولا بد لنا أن نصصح هنا المقصود من شعبية الدراما ، فنحن لا نتألف الآثار الدرامية التي أبدعها أصحابها لتعرض على جماهير الشعب أي كان مدى اقبال الجماهير عليها وإنما تعرض لتلك المجموعة

● عن مقال الدكتور عبد الحميد يونس بمجلة المسرح (٦٩)



الجماعية يدرك تمام الإدراك أنه بجمع في تمثيله بين شخصيتين مختلفتين: شخصيته التي فطر عليها والشخصية التي يمثلها، والتي تتقلب في فترة الأداء على الأولى، وتحس الجماعية بأنها تعيش في وسط مغاير لما ألفته، ولكنه مع ذلك بجمع في عقيدتها بين الواقعية للأقنعة أو أنواع الظلاء يدهنون بها وجوههم وأجسامهم، «أو المنفعة» وكثيراً ما يستعان في ذلك باستخدام الممثلين اصطناع صور أو أشكال لها عندهم مصطلحات رمزية، أما الكلمات فتمنح هذه الوسائل كلها المضمون الذهني الذي يصور ومضات العقلية الفطرية في لحظات انتشالها، ولا تزال **الدراما الشعبية** على اختلاف أشكالها ووظائفها تحمل هذه العلاقة الوثيقة بين الكلمة والحركة والإيقاع والمادة المشكلة، كما تستهدف قدراً من تلك النشوة الفطرية الهوجاء، والحق إن الفن الدرامي لا يزال في مداه من نفوس الجماعية إذا أخذنا في حسابنا جميع لمظاهره وجميع الرموز التي لها علاقة بفنون التمثيل ولا تزال حفلات الربيع والصيف وعروض الرقص التكرري وما إليه وسيلة للجماعية للبحث عن واقع نفسي واجتماعي أبعد من واقعهم العملي وإذا كانت الصيغ والدلالات الأسطورية القديمة قد أخذت مكانها إلى أشكال وتعاريف جديدة فإن علاقاتها ووظائفها لا تزال كما كانت في العالم القديم. ربما تنسى الجماعية إيزيس وارتيميس وديانا وهي تحتفل بأعياد الطبيعة في الفرس أو الحصاد أو ميلاد الشمس الكبيرة، ولكن الناس لا يزالون على عرفهم القديم يطلبون الحبيب والنماء والأزدهار، ويحتفلون بالطبيعة كما كان يحتفل أسلافهم من قديم والبيسند الدرامي لا يلتصق في تلك الاحتفالات وحدها وإنما يلتصق في كثير من العادات والتقاليد التي لها أصولها السحرية، والتي تتعلق بحماية الإنسان والحيوان والنبات من الآفات والأصايب. ولا يزال الفلاح في ربوع آسيا وإفريقيا يمارس طقوساً غير معقولة ورثها من أحقاب قديمة موهلة في القسم والحفلات الصاخبة في أعياد الطبيعة وما يشبهها والطقوس شبه السحرية التي يعتصم بها الغالغون إلى الآن. لها قوامها الدرامي الذي يستوعب الكلمة والإيماة والإيقاع والمادة للمشكلة

جميعا ، وتعد من أجل ذلك الأصول المباشرة وحيية
للدراما الشعبية .

الزاد تعبير دوايمى

ومن الخير أن نستشهد فى بحثنا عن الدراما
الشعبية بتلك الممارسات المعروفة فى مصر والحجاز
والبحشة وغيرها باسم « الزاد » وإذا كانت هذه
الممارسات تأخذ الآن فى الانقراض بفضل انتشار
المعرفة العلمية فإنها كانت على قدر من الرسوخ
الى ثلاثينات هذا القرن كان من اليسير
على الباحث أن يشهد حملات الزاد فى المدينتين
الريف . وأن يلاحظ بعض وجوه الاختلاف فى
تفاصيل الأداء فى كل بيئة وفى كل طبقة
وليس من المهم الآن البحث فى أصل اسم الزاد
أو فى موطنه الأول ، ولكن علاقة الزاد بالدراما
الشعبية واضحة كل الوضوح من قيام هذه
الممارسة بجميع العناصر التمثيلية التى تستوعب
الكلمات والحركات وتقترب بالازياء والرموز وضروب
الاستهواء على اختلافها ، ومن المفيد أن نعرض فى
إيجاز للعناصر التى تتألف منها عروض الزاد ،
كما كانت تمارس فى القاهرة الى عهد قريب .

وليس ادلى على علاقه الويجه بين الزاد والتمثيل
من تعمص الارواح لاجساد فريق من اساس الدين
يلتصون انفسهم من تلك الارواح او التودد اليها
بطقوس معينه ، ومضى ذلك ان الشخص ، الذى
تتفصه روح معينه يدرك انه قد اصبح شخصيتين
مختلفتين فى وقت واحد ، وان شخصيه الروح
تغلب عليه فى لحظات وظروف معينه ، وتصدر
هذه الحاله عن مواقف لا علاقه لها بواقع حياته
وقد يتحدث بلغة لا صلة لها بلفظه ، وقد يقوم
بأعمال تتجاوز العقول ، وقد تدبر الدهشة
والروع ، وكان من المألوف أن يعالج الذين تتقمصهم
تلك الارواح انفسهم بطقوس معينه تنهض بها
وتشرف عليها امرأة متخصصة هى الشيخة أو
عريفة السكة أو « الكدية » ولا بد لتلك المرأة
المتخصصة من التعرف على المكان الذى جاءت منه
الروح ، لتتحدث اليها بلفظها وتعاملها يعرفها ،
وكانت تفرق بين عفاريت القاهرة وعفاريت
مصر العليا وعفاريت الجزيرة الى غير ذلك من
الربوع والأقاليم . ومن المقومات الدرامية
فى الزاد أن الكدية أو الشيخة يبنى أن تكون
على علم صحيح كامل بالنفمة الملائمة والأغنية
المناسبة ، والملابس الموائمة للروح ، الى ما يصاحب
النفمة والكلمات من رقصات ودقات على
الدفوف .

وبعد أن يستعرض الدكتور عبد الحميد يونس
تصوير المفقور له الدكتور أحمد أمين للزاد كما
عرفته القاهرة فى أوائل هذا القرن يقول :

« ولم يكن عجيبا أن تفكر مثلة معروفة
فى تطوير الزاد لما أدركته من وجود عناصر
فنية ودرامية فى هذا اللون من الممارسة الشعبية
أو العامة ، واستطاعت بالفعل أن تحول الزاد الى
عرض من عروض الرقص التنتكرى ، واستغلت
الإيقاع والنشيد والتنتكر والرقص الفردى
والجماعى ، ولم تخرج كثيرا عن إطار ذلك اللون
من الممارسات التى استهدفت الطبقة البدنية والنفسية
ولكن بتصور شعبى . . وهذا البعد الذى لايزال
يحمل فى عطفه العنصر السحرى ويؤكد لنا
مكانة الدراما الشعبية وعراقتها ووطنها
الحيوية » .

ويواصل الدكتور عبد الحميد يونس بعد ذلك
عرض آراء وأفكار هيودوت ، وبلوتارك الخاصة
بحكاية إيزيس وأوزيريس وحورس ، بما فيها
من عناصر الدراما المقدسة ، والدراما الشعبية .

وما أكثر الروايات التى تصور هذه الدراما
الشعبية المقدسة فى عصور مختلفة ، بعضها يجعل
الموسم فى هاتور ، وبعضها الآخر يجعله فى ليك
ولكن الجميع يكادون يتفقون على المعالم الرئيسية
التي تتألف منها هذه الدراما ، وهى التعبير عن
الحياة والنمو ، ولم يكن الكهنة هم العنصر الوحيد
الذى يقوم بتحقيق هذه الدراما ، ولكن الجماهير
كانت تشارك فيها مشاركة كاملة ، وهى تسمى أن
ما تمارسه عبارة عن محاولة التخلص من الواقع
اليومى المحدود الى واقع آخر أرحب وأشمل
يخلص الأفراد من أسر الضرورة ويتيح لهم
الاتصال بالكون والطبيعة والحياة ، وينقلهم من
الحزن على الذبول والاضمحلال والموت الى الفرح
بالنماء والتكاثر والبقاء ثم الخلود .

ولهذه الدراما الشعبية المقدسة - كما سبق
أن ذكرنا - أشياء ونظائر فى الشرق وفى الغرب
جميعا . . فى العصور القديمة وفى العصور
الوسطى وفى الأزمنة الحديثة أيضا ، ذلك لأن
الدراما الشعبية ، التى تعبر عن الآلام أو الأسرار
وجدت فى ربوع آسيا وأوروبا وسائر أقاليم
العالم القديم وإذا كانت عهدها قد حلت وانتشرت
عناصرها ثم تحولت الى عادات وتقاليد ومراسم
وحفلات يظلب على بعضها الحزن ، وتسيطر النشوة

المشهور ماثيو أرنولد أكثر من فصل في كتابه عن النقد الأدبي .

ليست الدراما الشعبية اذن مجرد مسودة متخيلة أو مقتطعة من الواقع ، ولا تقوم بالكلام دون وسائل الفن الأخرى . والجواهر هي القاعدة الأساسية التي تصدر عنها هذه الدراما . . إنها لا تنلقأها فحسب ، ولا تقف مهيتها عند تفرغ شحنة عاطفية مكتوبة ، ولا يقاس مكانها من الدراما بالمعزج أو الضحكات ، ذلك لأن الدراما الشعبية أبدعها الشعب نفسه لأهداف تتجاوز ما تواضعنا على تسميته باللغة الفنية ، إلى طلب الصحة والاقبال على الحياة وحمايتها من الذبول والانحراف ، وإذا كنا نريد الرقي بأذواق الجماهير - كما يطمح بعضنا - فإن علينا أن نتعرف أولا وقبل كل شيء على الدراما الشعبية كما ظهرت في أرضنا ، لكي نتحقق من أنها ليست نبأنا وأندا يحتاج إلى بيئة خاصة ووسط خاص .

المربدة على بعضها الآخر ، فإن ذلك لا يفر من الواقع ، وهو أن الدراما الشعبية لا تزال حية مؤثرة ، وإن كانت في الوقت نفسه تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الانساني .

ولا يستطيع المرء ، وهو يتحدث عن الدراما الشعبية المقدمة ، أن يتغافل عن « التمسرية » وهي التعبير عن المشهد الذي يحكي قصة استشهاده الحسين رضي الله عنه في يوم عاشوراء عند الشيعة بنوع خاص ، وتختلف هذه المشاهد اختلافا كبيرا باختلاف البلدان ، فهي في فارس غيرها في موطن الشيعة من أرض الجزيرة وبلاد الهند ويدخل فيها بالمعنى الواسع المراكب التي تسير في الطرقات كموكب الفرسان وما إليه ، أما الإطار الدرامي لهذا المشهد فيكون في بعض الأماكن العامة ، ولقد صور هذه المشاهد عدد من الرحالة والمستشرقين كما أعجب بها بعض الأدباء منذ عهد بعيد ، ولقد أفرد لها الأدب الإنجليزي

أخبار الفنون الشعبية

• ظهر مؤخرا بحث عن قبائل شرق السودان أعينده متحف الاثنوجراف في لوبليانبا بيوغوسلافيا .

• قدمت الفرقة القومية للفنون الشعبية التونسية ، حفلين على مسرح دار الأوبرا في نهاية ديسمبر الماضي ، وذلك ضمن احتفالات القاهرة بعيدها الألفي .

• يا مصر اليك من الحضارة سلام

سلام الألفه والحب

وبعيد الألف من الأعماق

تهاني القلب الى القلب

وتحايا الشعب الى الشعب . .

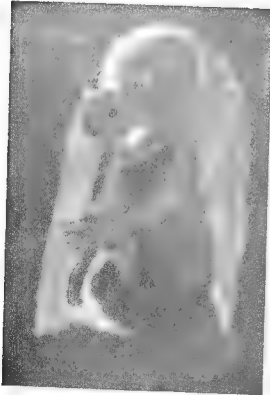
بهذه التحية الرقيقة التي كان يؤديها الأوركسترا ومجموعة الكورال التابعة للفرقة التونسية افتتح وختم كل حفل من الحفلين اللذين قدما على مسرح دار الأوبرا .

• استعانت إحدى دور النشر الإيطالية التي تعد الآن دائرة معارف عن الأنثروبولوجيا والفولكلور بمجموعة مركز الفنون الشعبية من الصور الزجاجية « ٤٥ شريحة » تمثل مختلف مظاهر الفولكلور .

• تعاون مركز الفنون الشعبية مع وزارة الشباب « ادارة المهرجانات والمسابقات » في تنقيح مسابقات الفنون الشعبية على المستوى المحلي والقومي بين محافظات الجمهورية ، وذلك بتقديم معلومات واقعية عن كل محافظة ، وخاصة العادات والتقاليد والرقص الشعبي والأزياء وذلك لتعريف على مدى الأصالة في الأعمال الفنية المقدمة .

• طلبت كتابة الدولة للتربية القومية بتونس بعض الصور التي تمثل مختلف مظاهر حياة الفلاح في مصر ، وذلك للاستعانة بها كوسائل إيضاحية ، وقد تم اعداد مجموعة من الصور ، تمهيدا لارسالها الى تونس .

مع المعرض الثاني للفنان السيد عزيمى



لوحة مصر - قوة في البناء
وشحنة تعبيرية كبيرة تعبر
عن الصراع الدائر الآن مع الاستعمار

من العسير على الناقد أن يستشرف العناصر الشعبية في معارض الفن التشكيل التي يقيمها الفنانون ، ولكننا مع ذلك درجنا في هذه المجلة على اكتشاف التقاليد والوحدات والرموز الشعبية في معارض الفن الحديث . وفي هذه المرحلة التي ينبض فيها وجدان شعبنا بأقوى المشاعر وأنبلها تحقيقاً لوجوده وصموده وانتصاره تقتحم العناصر الشعبية عالم الفن التشكيل . ولقد أقام الفنان الشاب السيد عزيمى معرضه الثاني بانيليه القاهرة من ٢٨ فبراير إلى ٤ مارس عام ١٩٧٠ . وكان الموضوع الذي سيطر على جميع اللوحات تقريباً هو مدينة السويس باعتبارها رمزا للمعركة في عقولها ولباتها .

وإذا كانت فرشاة الفنان والوانه لا تقل أهمية عن بندقية المقاتل على الجبهة ، فإن ذلك يرجع بالضرورة إلى أهمية الأعمال الفنية الناضجة وإحساس الفنانين بقضايا وطنهم ، ولقد استطاع السيد عزيمى أن يقدم لنا في لوحاته ومن خلال أعماله التي عرضها قضية الإنسان المتألم الشامخ في نفس الوقت بأنفه إلى السماء مستوعبا آلامه . محاولا اجتيازها إلى عالم أكثر عدلا ، أكثر إنسانية من خلال مستقبل متنصر ، وقد عكس الفنان في جميع لوحاته الوجدان الشعبى .



لوحة الحجاب من جمال الفنان
السيد عزمي ويظهر فيها روح
استلهامه التراث الشعبي

الوحش الذي يمثل العبدان القائم على أرضها وتظهر في هذه اللوحة تلك الشحنة الانفعالية المجسمة في تزاوج الشكل باللون مبرة عن كل الحماية والأمل في المستقبل .

ولقد كان الفنان في هذه اللوحات وفي غيرها من اللوحات مرتبطاً بالأرض . وعينه على المستقبل بحيث جاءت أعماله ولوناته رحلة معاناة أصيلة في بناء جديد . وجاء البناء الدرامي للشكل والمضمون في أعمال السيد عزمي ، من خلال الألوان الكثيفة المشحونة بالانفعال وسط جو حزين يسيطر على بعض اللوحات ، وأخرى نخس فيها بالقوة والصلابة والأمل . وتمتاز هذه اللوحات بالخيال الخصب والتعبير عن الواقع بصورة تعبيرية فياضة تتقابل فيها الألوان ، فاللون عند السيد عزمي له قيمته النوعية في إبراز الدراما الانسانية المكثفة أحيانا ، والمنبسطة أحيانا أخرى بحيث جاءت اللوحات المعروضة في مجموعها تعبيرا عميقا وخصبا عن كل ما تحمله الأرض العربية في ظروفنا الحاضرة ، ومثالا جيدا لانفعال الفنان بقضايا هذه الأرض بعيدا عن الاسلوب التقريبي ، واحساسا من الفنان بما تمر به بلادنا ورفضها مدينة السويس المناضلة .

» تحسين عبد الحى «

ففي لوحة الصمود رقم ١ - ثلاث شخصيات رغم ما أصابها من جروح وتمزق ، الا انها عصية على الوقوف رغم الأحزان في جو تغلب عليه قتامة اللون ، وقوة التكوين ، وذلك من خلال ترابط عناصر اللوحة ، وظهور ملمسها السطحي الذي استطاع أن يربط نسيجها ويوضح خطوطها ، وفي لوحته «الحجاب» استلهم الفنان ذلك التكوين الجديد من التراث الشعبى ، وجاءت قوة بناء هذه اللوحة من تعامل الخطوط الأفقية والرأسية في رباط محكم ، بحيث جاء الحجاب كما نعرفه جيبا في حياة الناس شيئا أقرب الى الطلاس ، معالجا الجانب الأسطوري في حياة الانسان العادى .

وفي لوحة - الأرض - التي تمثل خروج المهاجرين المثقلين بالأحزنى والمرغمين على ترك ديارهم جاء بناء اللوحة الدرامي متمثلا في قرص الشمس الأحمر وسط اللوحة ثم الظلال الداكنة على الأرض ، تلك الظلال التي توحى بالوحشة والقلق والجأز. الامامى من اللوحة وجل بهم بالخروج وأمامه رجل آخر سبقه في ذلك . كل هذا في بناء متكامل الألوان .

وفي لوحة « حصر » يصور لنا الفنان مصر - الحضارة والتاريخ والأمل - تحتضن الشعب بأهومة كاملة - حماية له من الوحش بأعلى اللوحة ، ذلك



مكتبة الفنون الشعبية



حول كتاب

العادة والتقاليد العامية في سامراء

تأليف : يونس الشيخ ابراهيم السامرائي

بقلم : حمدى الكنىسى

مختلف أرجاء الوطن العربى ، وكم كنا نتحنى لو
اهتم المؤلف بإبراز ذلك متخبطاً بذلك دائرة
« الرصد » التى وضع نفسه داخلها . ونذكر على
سبيل المثال من هذا الفصل ما تفعله المرأة فى
سامراء حينما تقسم باقتراب ولادتها ، فنراها
ترسل إلى القابلة (الجدة) فإذا جاءت تبادر بصنع
الشاي بالنمناح ، وتأمرها بشربه حتى يزيل وجع
ظهرها ، وعندما يأتينا المخاض بشدة تذهب إحدى
البنات فتمد رقبتهما فى تنور بيت المرأة الولود
وتنادى « يا قريب الفرج فرج على فلانة وانطيسا
ولد » فإذا تمثرت الولادة ، تقوم القابلة مع بعض
النسوة بحمل المرأة وهزها عدة مرات لينزل
الطفل ، فإذا لم يجد ذلك ذهب زوجها إلى أحد
شيوخ الطرق الصوفية ليحلب لها منه ماء أو ورقة
« تسهيل » وتهرع القابلة إلى صلاة ركعتين تسميها
« صلاة التسهيل » ، وبعد الانتهاء منها تتلو
دعاء خاصاً وإذا دخلت النساء عليها تبادر كل
واحدة منهن بضربها بطرف عباتها ، وتردد مع
الضربة (جينا وجينالك الفرج) . وبعد أن تنتهى
الولادة تبدأ سلسلة أخرى من العادات

هذا الكتاب يستطيع أن يشد انتباهك بعنوانه
إذ أنه يثير منذ البداية تساؤلاً له أهميته : لماذا
اختار المؤلف أن يتحدث عن العادات والتقاليد فى
سامراء بالذات دون بقية أنحاء الجمهورية
العراقية ؟ وهل كان من الأجندى أن يحدثنا عن
العادات والتقاليد فى العراق بصفة عامة ؟ أم أنه
اتبع النهج السليم فى « مسح » العادات والتقاليد
من خلال منطقة محددة ؟

على أية حال ... سندع هذه التساؤلات جانباً
لكى نقوم بجولتنا السريعة بين صفحات الكتاب
بما تقدمه من جهد احصائى طيب للعادات والتقاليد
فى سامراء التى ينتسب إليها المؤلف (كما يقول
اسمه) .

ونبدأ بالفصل الأول الذى يتحدث فيه المؤلف
عن (الحمل والولادة وما يتعلق بهما من عادات
وتقاليد) ، وهو فى هذا الفصل - شأنه شأن
بقية فصول الكتاب - يكاد يكتفى برصد التقاليد
التي تتصل بالحمل والولادة ، ومن هذه التقاليد
التي نعتبره سامرائياً محضاً ، ولها ما يمتد إلى بقية
أنحاء العراق ، ومنها ما نجده أو نجد شبيهه فى



وهو يلبس سروالا أسود ويلبس عمامة جراوية (لباس محلي للرأس) ، ويزداد التهليل ترحيبا بوصوله الى أن يجلس في أحسن مكان ، وفي هذا الجو المزدحم تبدأ إجراءات الحتان التي بمجرد انتهائها يضع (المظهر) « النيل والقراصنة والموس » في صينية صغيرة ليحملها أحد الأشخاص ، ويتجول بين الحاضرين قائلا (شوباشر) فيبادرون الى وضع بعض النقود في الصينية .
... بعد ذلك يحدثنا الفصل الثاني من الكتاب عن تقاليد الزواج التي تبدأ من لحظة الاختيار الذي تحدده أغاني سامراء (في الإصرار على اختيار الأصيل)

جنتالك يا فلان بنت كرم وأصيله من بيت أهلها ما دتكر (١) حليلها

كذلك تعبر الأمثال الشعبية عن كيفية اختيار الزوجة أو الزوج فهذا مثل سامرائي يقول (لا تفتوك بنت الحولة) ، وهذا مثل آخر (أخذ الأصيل وتأم على الحصيد) ، (سعيد الى عمامه من خواله ، بل إن الأمثال تعكس أيضا تعصب السامرائين في هذه الناحية فهم لا يقبلون زواجا من غير العشيرة (الغريب ذيب يأكل الفضة ويبدي الحليب) ، وحينما يتقدم رجل غريب الى امرأة فانها تقول (والله لو أخذ واحد من كرايبي (١) عبه ما يحري الدبشية (٢) ما أخذ هذا الغريب) وإذا ما أصرت هذه المرأة على ذلك تعتبر من أشرف وأحسن النساء وتكون محلا

والتقاليد ، فها هي الهدايا تقدم للقبيلة ، وهذه أجرتها ، ثم تسمية الطفل ، والقرابان ، ودفن « السرة » ، والحلب على وجه المولود (ليقيم زغب وجهه ويصير أبيض) ثم الاستبخات (التفاضل بالخير) ، والحجاب ، ولبس الذهب ، والفصل بالشنان ، وحمل السكين ، والأرضاع ، والغطام والطفل المصاحب بالعين ، والمحبوس من الولادة (المصاحب بوعكه) ... ثم (الحتان) الذي تتوقف أمام التقليد الخاص به فنجد أن الرجل السامرائي حينما يريد حتان أطفاله يدعو جيرانه ومعارفه وأقاربه الى حفلة الحتان ، وفي اليوم الذي يحدد فيه الحتان يؤتى بالحلاق لحلق أولاده وبعد الحلاقة يفصل الأولاد بالنهر أو بالمسح ثم يلبس كل واحد منهم الثوب الأبيض ، وبعد ذلك يجتمع المدعوون لانتظار الحتان ، بينما تقيم النساء (عرس الحتان) ويفتنن مثلا :

بالله يا مظهر بالله عليك

لا توجع الوليد نعي عليك

يا أم المظهر نامي سهر

جاج المظهر طلوع الكمر (١)

جاسم فلان وعساظم (٢)

عمامه ومنطى الخبير

أما الرجال فيقيمون رقصة الدبكة ، وعند ذلك يطلق الرصاص في الهواء وتتعالى «الهلاهل» حتى تثقب عنان السماء بينما يدخل (المظهر)



عبر جهاز الك

تري الماي مكيش (١) الك

حس (٢) المزيقة انداك (٣)

الك جوه (٣) المغازه (٤)

هذا عرس فلان

حضرنا جهازه

وبعد ذلك ، وقبل الزفاف بيوم واحد توضع الحناء على أيدي وأرجل العروس :

هي هل ليلة وتتكفى (٥)

باجر (٦) يحضنك يا صبي

هي هل ليلة وتزوج

وتخل عرايس (٣) مطروح

ويتم الزفاف ، وتصحب الأغاني ركب العروس التي تنتقل (على ظهر فرس الى منزل زوجها) .

يا ابو كذيله (٨) ذفوا عرايس :

من بيت أبوها تظهر الكحيلة (٩)

وتترك العروسين مع بقية تقاليد الافراح مثل لبس العريس للتوب الابيض وحل خزام العريس والصبيحة والهدايا ، ودعوة العروسين من قبل أهل الزوجة (على أن يكون الزواج قد تم في غير شهرى محرم وصفر وفقا للتقاليد) .

للشاه والمدح كلما حضرت حفلة من حفلات العرس وتغنى النساء لها :

يا ددة يا اعدال الذهب ما ژونه

اخوها بالجلس يعير ولا يعيرونه

يا كحيلة من كحيلات الهاليد (٣)

وئمنها فوك (٤) اخیل ژايد

رفرف الفئجان فوك وشامها (٥)

يا اكحيله ما خجلت عمامها

أما اذا أجبرت المرأة على الزواج من رجل غريب من غير عشيرتها فإنها تبتلى طول حياتها نائمة على أهلها وأقاربها ، وتردد :

سودة على العمام كلهم

على اللى ظلموني من محلهم

عسى المومة دكه ارجساب (٦)

عين جوژوني للجنساب (٧)

وبعد انتهاء مرحلة الاختيار ، يوضح الكتاب بقية التقاليد عن الخطبة ثم التيشان (وهو بداية الزواج والمهر) ، فالنبايز (الهدية) فالهر ، فالجهاز الذي تجتمع النسوة حينما يؤتى به الى بيت أهل الزوج ويفتنن :



أما النساء فيجتمعن على شكل دوائر للسمسم والتحدث وإمام كل واحدة إما لوز أو جوز، أو جب الرقي .

أما الفصل الثامن فيخصصه المؤلف لتقاليد النذور وإن كان يفوته أحيانا أن يوضح حكاية النذر ، فمثلا لا يعرف القارئ لماذا ينذر العوام في سامراء لرجل من الصالحين (وهو) عمر مندان (حتى يشفي الإنسان الذي عضه كلب) (المكلوب)

•• ونمبر الفصل التاسع أيضا الخاص بتقاليد الإيمان ، وكذلك الفصل العاشر والحادي عشر وهما عن تقاليد متفرقة وعبارات السلوك ، ونصل الى الفصل الثاني عشر الذي يتحدث عن الأزياء الشعبية ، ولعل هذا الموضوع - كما يقول المؤلف من أصعب الموضوعات والبحوث حتى أنه - كما يقول المؤلف أيضا - لم يصدر حتى الآن كتاب واحد في العراق عن الأزياء الشعبية ومن ثم فإن هذا الفصل يتسم بعمق الجهد والاستفادة من أكثر من مرجع ، وإن كانت المساحة المتاحة لنا لا تسمح باستعراض هذا الفصل خاصة وأنه يحتاج لتفصيل واف .

•• ويبقى أن نحكي الجهد الطيب الذي قام به المؤلف يونس الشيخ إبراهيم السامرائي •• هذا الجهد الذي احتوته دفئا الكتاب ذي الصفحات التي وصلت الى الأربعين بعد المائة •• ، والتي غطت الى حد كبير العادات والتقاليد في سامراء •

« حكاية الكنييس »

نترك العروسين ، وننتقل مع المؤلف الى الفصل الثالث الذي يخصصه لتقاليد السفر ، لتجسد ألوانا أخرى من التشابه في التقاليد في الوطن العربي مثل التطير من صوت الغراب حينما يكون المرء مسافرا ، ومن التقاليد السامرائية أن المسافر يتفأل حينما يشاهد في سفره جنازة تمر أمامه وذلك اعتقاد منه بأن هذه الجنازة صارت قداء له .

أما الفصل الرابع فيتحدث عن الاعياد ومما يتعلق بها من تقاليد ، مثل زيارة قبور الموتى • وزيارة قبر الإمام علي الهادي • ثم سباق الحيسل الذي يتم في مكان يعرف بخيطة المنطرد (السباق) •

ونتحرك عزيزي القارئ من الفصل الرابع الى الفصل الثامن مرورا بالفصل الخامس الذي يتحدث عن عادات الصيام مثل لعبة الصينية والمحبيسي، وهي لعبة معروفة عند أهل العراق حيث يتراهنون فيما بينهم على شاة فيذبحونها ويأكلونها ، وخلاصة اللعبة هي ضم الحاتم في قبضة يد أحدهم والتفرس في وجوه عدد من اللاعبين لمعرفة حامل الحاتم بين ذلك الجمع وقبل البدء يحذر الفريقان من اللاعبين الصدد الذي ينتهون في اللعب وأيهم يسبق باللعب يتميز هو الرابع

ومرورا بالفصل السادس الخاص بتقاليد الحج ، والفصل السابع الذي يدور حول تقاليد الأشهر والليالي والأيام مثل تقليد ليلة المحيّا حيث يجتمع في ليلة النصف من شعبان الرجال في المساجد للصلاة والتسبيح الى طلوع الفجر

كتاب من تونس الأغاني التونسية

تأليف : صادق الرزقي

يقدمه : فوزي سليمان

والفنون الشعبية - الاسنة ١٩٦٨ - بعد وفاة مؤلفه والمؤلف محمد الصادق الرزقي من مواليد تونس سنة ١٨٧٤ ، وهو من حملة القلم في تونس في فترة الاحتلال الفرنسي ، ولعله أراد بكتابه أن يذكر الشعب بمنابحه بعيدا عن مؤثرات المدنية الاجنبية . وله مؤلفات أخرى في الامثال والاساطير التونسية ، كما هذب بعض روايات القبائي لتقدمها فرقة مسرحية تدعى فرقة « السعادة » . ومن مقدمته يبدو أنه كان يأمل في أن يقوم بنشره « البارون ديولانجي » وهو مستشرق انجليزي عاش مدة في تونس ، وكان يهتم بالموسيقى وبجمع الآثار الشعبية في قصره .

وبعد دراسة عن الأغاني والموسيقى واللغة - يؤكد لنا فيها الكاتب ثراء اللغة العربية ، وحب العرب للأغاني والموسيقى ، وعن تطور الغناء والموسيقى مع أدوات الحضارة الاسلامية ينتقل بنا الى الأغاني والموسيقى التونسية ليقول لنا ان التونسيين - سواء قبل الاسلام أو بعده - كان اقبالهم على الموسيقى والغناء كبيرا لأنهم من لوازمهم النفسية فقد تفوق البرابرة - قبل الاسلام - في الانغام وألف الأمير « بوياء » (٢٢٢) كتابا في فن التشخيص والموسيقى ، حيث كان الفن يجمع في ذلك الوقت بين الحسن والحكاية الامثال بالتشخيص . . حتى اذا جاء الاسلام غابت « القروان » من أهم المراكز الثقافية

٠٠ هذا كتاب عنوانه « الأغاني التونسية » ولكنه في محتوياته يقدم لنا صورة عن كثير من تقاليد الشعب التونسي وعاداته ، ويمكن أن نستخلص منه الشيء الكثير من التاريخ الاجتماعي والأدبي والفني للشعب العربي الشقيق خلال القرن الماضي ، مما يعتبر أصلا لبعض تقاليد الشعب الحالية . وقد أتيح لنا أن نتعرف على نماذج من الفنون الشعبية التونسية في عروض الفرقة القومية التونسية من رقص وغناء وموسيقى أثناء مشاركتها في العيد الألفي للقاهرة في شهر ديسمبر الماضي ، ولستأمدى أصالة هذه الفنون وهذا الكتاب الذي قدمه إلينا السيد صادق المهدي مدير الموسيقى والفنون الشعبية بتونس - وهو فنان شامك في العزف على القانون في حفل فرقنا الموسيقية العربية - ولعل هذا الكتاب يلقى ضوئا على بعض الفنون الشعبية في البلد الشقيق . كما أنه يعتبر مرجعا للدارس بالقلموس الذي ذيل به الكتاب الكبير (٤٥٧ صفحة من الحجم الكبير) وضممته الامثال والالفاظ والتعابير والمصطلحات التي تحتاج لشرح أسماء الآلات ، والأصوات والمواسم والأزياء ، والطرق الصوفية وما يتصل بالمرأة والعرس والحضان والاعساب المختلفة . . الخ .

وقد وضع المؤلف الكتاب منذ حوالي نصف قرن ولكنه لم ينشر - عن طريق ادارة الموسيقى



ويشتاقون لسماحها .. وظل هذا تقليدا في تونس حتى اليوم .. وقد أورد لنا المؤلف عددا كبيرا من هذه الموشحات متنوعة الأوزان ، مغرية في طولها وخواتمها .

الأغاني التونسية :

ماذا عن الأغاني التونسية ؟ ما الأصل وما الدخيل فيها ؟

أما عن الدخيلة فقد وردت الى تونس من الحجاز والشام ومصر وتركيا والاندلس والمغرب الأقصى والجزائر .. وكانت - وخاصة المصرية - محل اقبال من التونسيين يقلدونها أو يكسونها أحيانا نغمة تونسية .

والأصيلة - منها الحضري ومنها البدوي ، ولكن التأثير البدوي أقوى . وكلها تمتاز بالركة في اللفظ والجزالة في المعنى ولو أن ابن خلدون اتهمها في مقدمته بالبرادة ، ويبدو أنه لم يصادف إلا الفاسد منها . ويستخدم الناس المعنى الواحد في عدة أنغام ويعدلون فيها كثيرا . ولم تكن الأغاني تدون في مبدأ الأمر ، ولكنها دونت ونشرت مطبوعة فيما بعد .. ثم ذاع نشر الاغاني مع

في العالم الاسلامي ، وازدهرت الموسيقى والأغاني وخاصة في عصر « الأغالية » ثم في عصر دولة « صنهاجة » ويقد عدد كبير من الفنانين من المشرق ومن الاندلس قامية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الذي لحن الاغاني الأفرقية ، ويقال أنه قضى عشرين سنة في الأندلس وعشرين في دولة صنهاجة وعشرين في مصر بين خزائن الكتب ا

ومع الفزوة الهلالية لتونس .. تبدأ تشيع أغان بدوية بسيطة التركيب والألحان .. خالية من الإعراب .. وما زال هذا الأثر البدوي ماثلا في بعض الأغاني التونسية حتى اليوم .

ولكن الأثر الأكبر - بلا شك - وفد من الأندلس حيث قدم مهاجرون جددوا والفوا وابتدعوا في الشعر فن الموشح ، ووجد الفن ألبتكر الجديد هوى في النفوس ، وكان له فضل في الأغاني حيث ساعد بسهولة تناوله وتجانسه على صناعة الألحان والنغم . ويفرد المؤلف في نهاية الكتاب فصلا خاصا عن الموشحات التونسية ، نجد فيه أن موشحات أدباء هذا القطر جرت على السنته الناس - عامتهم وخاصتهم - مجرى المثل السائر « يتغنون بها » ، ويستشهدون بأشكالها وحكمها

النهضة .. وتمثل الأغاني التونسية القديمة حياة الشعب وتاريخه ، فمنها ما يشير الى وقائع تاريخية ونورات الشعب ضد الدولة العثمانية . ومنها ما يشير الى عادة اغلاق ابواب البند ليلا . ومنها ما يعبر عن العلاقات القرابية .. اختار لك منها جزءا سهلا :

مريرة يا ما عندك سوسة
جانا احببر وركبنا توا

أو
امسان امان بالمانى
سافر مجبوني وخالنى
ومن اغاني الرقص :
الليلة يا الليلة
الليلة خالى جانى
الليلة بنا الليلة

وقد ما بين احضانى
وهذه اغنية نظمت بعد الاحتلال :
نبكى بالدمعة على تونس ما صاير بيها
ام البلدان محتارة دوى ينيها
نبكى والدمعات غزير
على تونس يا ماذا يصير

وهناك الغناء التمثيلي .. ويقدم لنا المؤلف تشخيصا لطيفة .. يمثل فيها البنات واقعة جرت في ايام سلاطين بنى حفص . وهي تمثيلية غنائية طريفة من أربعة فصول . كما يقدم لنا كثيرا من اغاني الاعيب الاطفال . وبعض اغاني المجون البذيئة يقول انها في الاغلب من نظم اليهود المحترفين !

النغم والألحان التونسية :

وفي الحديث عن « النغم واللحون » التونسية يحاول المؤلف أن يثبت لنا أن جل أصولها لا شرقية ولا غربية ، بل إفريقية ترجع الى اصول قديمة .. ولكن لا شك أن هناك اختلاطا مع الانغام السودانية والأندلسية والشرقية والتركية والمغربية وحتى الأسبانية واليونانية .. ويعطينا أمثلة من هذه النغم « الذيل » .. أقرب للراست الشرقية ، و « السيك » ، و « الراست » وهي هنا مغايرة لمفهومها في الشرق فتدل على نغمة تروج أفريقيا التي غزبها الأندلسيون و « الأصيغن » - وهي مثل « الحجاز الشرقية » ، و « الأصهبان » وهي أقرب للسيكا الشرقية - وهكذا .. مما يحق له دراسة خاصة يقوم بها بعض المتخصصين في الموسيقى العربية .

آلات موسيقية :

وهنا نذكر أهم الآلات الموسيقية المستعملة في تونس .. فمن آلات الأوتار :

العود : آلة قديمة الاستعمال . يختلف في حجمه وتركيب أوتاره عن العود المصرى .

الرباب : بوترين .. يستخدم عادة مع الألحان الأندلسية .

الكنوللين : (القيثارة) وهي شائعة عند العامة القمبرى : بوترين وتستعمل عند البرابرة والسودانيين ومن آلات النفخ والزمر : القصبة : وتستعمل في البادية مع الدف .

ومن أنواع الطبول : « البندير » ، والطبل و « الطبلبة » ، والدربوكة ، « والقندى » .

ومن الصنوج : صنوج طبل الباشا . وشقاشق الرقص « وهي أنواع منها ما يشبه صاجات الراقصات عندنا » ومنها « شقاشق بومعدية التي يستعملها السودانيون في بعض الرقصات الهزلية والطار . الخ .

تذكرنى أمية وأنا اقرأ هذه الأسماء .. أن يضم متحف مركز الفنون الشعبية في بلادنا نماذج من الآلات الموسيقية في مختلف البلاد

وغير المطربين أو المغنيين يشتهر في تونس وينتشر المنشئون .. وهم - عامة - على معرفة تامة بالنغم والايقاعات .. فهم المحترفون الذين يرتزقون من الانشاد .. ومنهم الهواة الذين يدموهمس ولعلم الى مجالس الانس والأفراح ويحيونها بلا مقابل .. وينشد الشعر عادة في ليالى الجمع وفي المواسم قبل صلاة العشاء وفي ميادين اللهو .. ومنهم من تخصص في انشاد قصائد ميمية مثل قصائد الشاعر « الفارض » ، أو شعراء الأندلس .

التقاليد والعادات

.. وبعد هذا الحديث عن الاغاني والموسيقى التونسية . وقد جمعناها من اطراف الكتاب المختلفة - نأتى الى التقاليد والعادات الاجتماعية التونسية التي ترتبط بالأغاني والموسيقى .. وقد خصص لها المؤلف فصلا في تسعين صفحة تحدث



مثل مقام الامام سيدي ابي الحسن الشاذلي - صاحب الطريقة الشاذلية - والسيدة المتوبة بنت عمران وغيرهما ويقام الاذكار في مقام الشيخ الشاذلي صباح كل سبب خلال اربع عشر خميسا خاصة يأتي الناس فيها بالمنذور

أما مجتمعات واحتفالات الطرب والهزل العامة فهي المقاهي العامة والحانات ومحلات الفناء والرقص ، وقد تقام خيام خاصة في المواسم تضم بعض المغنين وتسمى « الفصالات » (جمع فصل) . والربوخ هي مقاهي منحلة تغني فيها الاغانى الدارجة على نقر الدربوكة مع عزف على المندولين .

الإفراح :

وفي فصل خاص بالإفراح بالقطر التونسي يحدثنا المؤلف عن كثير من العادات والتقاليد الاجتماعية .. منها « النفاس أو العقيفة » أو التصبيحة « عن تقاليد الولادة والاحتفال بالمولود .. إذا كان ذكرا زغرد النساء ثلاثا ، وإذا كان أنثى زغردن مرتين ! وإذا كان ذكرا ذبحت دجاجة وإذا كان أنثى ذبح ديك » . ومنعنا الحصد يوضع على الفراش قشرة بيض تخطط ، وتعلق بخيط وممها خمسة أو سبعة فروع من الثوم .

وفي « السبوح » تقام وليمة قرح ، ويستدعى تلاميذ الكتاتيب ليقروا بالأناشيد .. ومن منظومات هذه العملية التي تسمى التصبيحة :

فيها عن الإحتفالات والمجتمعات التونسية العامة والطرق ثم الإفراح بالقطر التونسي . ويقسم الإحتفالات الى قسم جدى ، وقسم طرب وهزل . والقسم الجدى يشتمل على الإحتفالات الدينية في بيوت الله ، وإحتفالات غير دينية ، ويقصد والهزل فيحتوى على « اللهو والانس » ، « والحلعة » والقصص ، والرقص في المقاهي العامة ومحلات « الألعيب » !

الاحتفالات التعبدية :

وتقام في ليلة كل جمعة ، وفي المواسم الدينية حيث ينشد المنشدون بأصوات جميلة قصائد في تمجيد الله تعالى وفي ذكر الرسول عليه الصلاة والسلام والتشويق لزيارة الحرمين .. منها هجرية الشيخ البوصيري ومطلعا :

كيف ترقى رقيق الأنبياء
يا سماء ما طاولتها سماء
أنت مصباح كل فضل فضاء
تصدر إلا عن ضوءك الأضواء
... الخ .

وتقوم إحتفالات خاصة في مناسبات مختلفة مثل « قدوم الأمير » (في عهد الملكية) ، والأعياد والمولد النبوي الشريف وموسم عاشوراء .

وكانت تقوم « حلقات الأذكار » ، حيث كانت تتلى دلائل الخيرات ، أو « بركة البوصيري » في الحان مشاوقة .. كما تقام الأذكار في المزارات ..



وما يصاحبها من مظاهر من بينها زيارة أهل العريس لمنزل العروس ووضع قطعة ذهبية بكلها يبقى أثرها بعد إزالة الحناء - و « الاملاك » أى تملك العصمة وترسل معه هدايا العريس والحلوى للعروس . ثم « المقد » - بحضور الإعيان والأحباب - وعادة فى مسجد أو زاوية - ويوزع أهل العروس الشربات على المدعوين . ثم « الفرش » أو الجهاز . « والصيغة » لتجميل العروس والسيدات ثم « رفع الفرش » أو نقل الجهاز لبيت الزوجية مع أناشيد من الأولاد الذين يركبون الخيل . ثم « الطعم » أو المائدة التى يدعو إليها والد العريس و « ليلة العرس » حيث تقدم العروس لزوجها . ثم « الصباح » أو الصباحية . الخ ويذكر لنا مؤلف الكتاب تفاصيل عن احتفالات الزفاف فى كل من مدينة « سوسة » و « القيروان » ، وما يصاحبها من أناشيد وأغان .

والكتاب مع قصوره فى فنون التبويب والتصنيف . له فضل فى تعريفنا بالكثير من عادات وتقاليد الشعب التونسى فى أواخر القرن الماضى ومطلع القرن الحالى . وأغانيه وموسيقاه ، التى دون جزء كبير منها فى « نوتات » ، وهذا كله يجعله مرجعا هاما فى مكتبتنا العربية .

رحم الله المؤلف الذى جهد واجتهد . ولم يشأ حظه العائر أن يفرح بشجرة مجهوده ، فقد توفى سنة ١٩٣٢ وفى نفسه حسرة ، ولم ير كتابه النور الا بعد وفاته بسنوات طوال .

« فوزى سليمان »

حليمة يا حليمة
قومي ارضى نبينا
قومي ارضى محمد
ارضيه اليهينا

الله قد حبلك
وب السماء هناك
بالفوز يا بشارك
فى اعل عليينا

وهناك « الكركوش » وهى حفلة نسائية صغيرة يقيمها اصحاب الجاه اذا ما ظهرت أسنان الرضيع واحتفالات « الحتان » أو الطهور وما يلازمه من مآدب وحناء . وعادة يسير الاقارب مع الولد الى الكتاب مصحوبا بسودانيات يحملن الشموع ورجل يرش المياه الممطرة فى الطريق وآخر يحمل مبخرة . وفى الكتاب يترنم التلاميذ بأناشيد مثل :

طهر يا مطهر
صح الله يدك
لا توجع وليدى
لا تقسب عليك

ومع العملية يعلو صوت النساء بالغاريد ويلقى رفقاء « المطهر » أواثى فخارية على الأرض دفعة واحدة .

أما احتفالات « الزفاف » فهى متعددة منها « التقلاب » أو « خطبة الرضى » . (أى تقليد الام لذات البنت وخطبتها لابنها) . وقراءة الفاتحة



عالم الفنون الشعبية



الأزياء الشعبية الفلسطينية

نمفر سكرحان

اشكالها والوانها المختلفة والجميلة في قرانا وباديتنا ماهي الا بقايا ازياء قديمة توارثتها الناس جيلا عن جيل وطائفة عن طائفة . وما التباين الذي نلمحه على سطح هذه الأزياء الا انعكاسات لمؤثرات دينية واجتماعية واقتصادية ومناخية . . . وكذلك تاريخية . ان تتبع هذه المؤثرات لهو دراسة غنية ومفيدة تزخر بالفوائد الفنية المتنوعة . . . وبكلمات أخرى فان ربط الأزياء الشعبية بالطوائف والأقليات والهجرات والحروب والملاحم الدينية والظروف الاقتصادية والمناخية الى جانب التراث العربي التليد الذي يمثل المؤثر الرئيسي . . . ان ذلك الترابط لهو عمل تاريخي يحتاج من العناية والاهتمام والمتابعة الشيء الكثير . . .

والأزياء الشعبية في غالبها فن نسوي ، فبينما نجد الريفي أو البدوي يكفي بالثوب أو «الديماية» أو «الكبر» مع بعض الملابس الداخلية البسيطة بالإضافة إلى «الخطلة» والعقال، نجد ان ملابس النساء تزداد كثرة وتنوعا وتعقيدا . ويدخل في ملابس المرأة الريفية أمور كثيرة منها اللون والتطريز والقطع المتنوعة التي تخضع أغراضا شتى ، فهناك « التقصيرة » و «العصبة» و «الكمام المردنة» الزاهية الألوان والمنفصلة عن الثوب الأصلي ، وكذلك « رقعة الصدر » (التي قد

يمكن تناول موضوع الأزياء الشعبية من حيث أنها ظاهرة اجتماعية أو من الناحية الوصفية البحثية ، وفي الأسلوب الأول تدرس الملاحظات الاجتماعية ونستند بذلك إلى ما تجده من إشارات حول ذلك في تراثنا الماضي وإلى ما نلاحظه من أمور في حياتنا الحاضرة . أما في الأسلوب الثاني فنحن نجتمع بالصورة والكلمة كل ما يتعلق بموضوع الأزياء جميعا أرضيفيا ، وبالطبع يستدعي ذلك توفر امكانية مسح عام للأزياء ونتيج ذلك عبر الماضي البعيد وهي عملية غير ذات قيمة اذا اقتصرنا على مسح حاضر الأزياء بمعزل عن الماضي . كما انه من الضروري أن يرتبط ذلك بالتاريخ والدين والتقاليد الاجتماعية وملاحم الحياة الشعبية بصورة عامة .

والواقع أن هذا المقال هو محاولة للمزاوجة بين دراسة الملاحظات الاجتماعية والأسهام بالنواحي الوصفية . ومن الضروري التركيز في الاهتمام على الناحيتين معا والاستقراء مرتبط بتوفر نتائج المسح العام . . . كلما توفر المعلومات المستفيضة عن الأزياء الشعبية ، بما في ذلك جذورها التراثية فإن الدراسة تصبح أغنى وأكثر جدي .

ان الأزياء الشعبية التي لا تزال نشاهد



والتقرب ونيل الخطوة عند الرجل ، ومن جهة أخرى لدخلة غرورها والظهور بين الأقران في مرتبة عالية . ولم تغفل الأغنية الشعبية هذه الظاهرة فنسمع الرجل يتباهى بسيفه والمرأة تتباهى « بشنبرها » :

يا بنت يا لي بالقصر

طل وشوفي فعائنا

وانت غواك شنبرك

واحنا غوانا سيوفنا

وقد لاحظ « أناتول فرانس » أن النساء لا تتزين لأزواجهن بل ليظهرن أمام أترابهن بالغنى والثراء ، فهن يتمكن بهذا الاعتبار لمنافسة غيرهن في اكتساب الرجال . ويؤيد ذلك أنه يكون للكثير من القرويات ثوب واحد فحسب تستعمله للخروج ويكون عادة جميلا وجديدا بينما ترتدى في البيت الأشياء البسيطة . ولاشك أنه بالرغم من اعتبارات العمل في البيت فإن اعتبارات المظهر الجميل واردة في هذا المجال .

الأزياء والتقليد :

إن تقليد الجديد والانصراف عن القديم في الأزياء الشعبية أمر متعارف عليه . ذلك لأن الأزياء علامة التجدد وامارة المحسوبة

يستغرق تطريزها أكثر من شهرين وهناك « المشطوة » وال«مختيان» وقطع «البرالين» ولا شك أن هذا التباين بين ملابس الرجل والمرأة في الريف يستدعي كثيرا من التأمل ، فالمعروف أن الريفي وكذلك البدوي يصرف الأشهر الطوال من السنة في «عطلة» متواصلة ، والمعروف أن المرأة تشاركه أشهر العمل في الحصاد وغيره حتى إذا دنت الأشهر الفسارغة انصرف الرجل إلى «المضاه» يلعب «السبيجة» في النهار ويستمتع إلى «شاعره» أو «حكواتي» يقضى أخبار عنتره بن شداد وأخبار بني حلال في المساء . أما المرأة فتظل في البيت الذي لم يكن عمله ليستغرق إلا جزءا ضئيلا من وقتها بفضل البساطة المتناهية في الميشية . ولذلك كان على المرأة أن تعرف الفراغ في زخرفة ملابسها والتفكير في تحسينتها وتطويرها وجعلها تضفي عليها رونقا وبهاء ، وهي تنتظر زوجها الذي يقضى الساعات الطوال في المضافة خارج البيت .

وللريفية دور كبير ونصيب عظيم في تصميم الأزياء وزخرفتها برسوم تلقائية وتقليدية وقد توارثت المرأة هذا الفن عن الأمهات والجداات . والمعروف أن المرأة عموما أكثر انسيافا للدرجات من الأزياء من الرجال ، وذلك رغبة منها في التزين



الأزياء والبحث عن كل ما هو طريف وجميل فإن التمسك بالزى ظاهرة عامة في الريف . ويقول المثل الشعبي « اللي يغير لبسه يغير جنسه » (١) ولذلك يقوم الريفيون لبس القبعة أو البنطلون القصير كما يقاومون لبس القميص الشفاف الذي يبرز ملامح جسد الأنسان ، ولا شك أن ذلك عائد لكرههم للأجانب الذين جثوا طويلا على صدر بلدهم وكان مجرد رؤية القبعة والبنطلون القصير كافيا لاستذكركم مساوي العهد الاستعماري وآلامه . وتحكم العادة عند الريفيين في تحديد نوع اللباس ، وهم لا يتساهلون في الخروج على العادات فيقاومون أولئك الذين يخرجون حاسري الرؤوس من الشباب وبمقدار أكبر يقاومون تقليد الفتيات للأزياء الحديثة .

إن في ذلك حساسا غريزيا على السمات الأصلية للقرية ، وهو تمييز داخل عن المنافسة فالقرويون ، وخاصة الكبار في السن منهم يخشون على نساءهم وبناتهم الفواية من أولئك الشباب الذين يلفتون الأنظار بأزيائهم الحديثة وطريقتهم في ارتداؤها .

ولا يعني التقليد أنه خطوة دائما للأفضل . . فهناك الملابس التقليدية التي ارتضاها الريفيون وظلوا يستعملونها حتى أصبح من الصعب الخروج

بواسطتها بجدد الريفي حياته وكأنه يقلد الطبيعة التي حوله وهي تتجدد في مطلع الفصل الدافئ . وإذا كان التجديد في الأزياء الشعبية غير جلدري فإنه يحمل الرغبة في التخلص من المظاهر التي توحى بالانغلاق والجمود ، فالشباب القروي ترك جانب العمة التي كانت زيا شعبيا عاما في مطلع هذا القرن واكتفى بالحطة والعقال ، وهو أيضا استغنى عن الحزام الحريري العريض الثقيل واكتفى بحزام من الجسند أو « الجنزير المطعم بالحرير » أو حزام مشغول من الخرن . وتحول المركوب الثقيل إلى حذاء عادي بسيط . ولا شك أن التجديدات هذه كانت مجرد بدعة من بدع الشباب ، إلا أنها ما لبثت أن أصبحت تقليدا متعارفا عليه . . . فالأزياء في العادة تصدر عن حب الطرافة وإيثار الجدة ، وهي فائبة من تصور الإنسان لحياته ومفهومة عنها . .

وبالإضافة لدور الشباب في التجديد فهناك دور الإغنياء في القرية الذين يبدؤون الزى أو نوعا جديدا من القماش على الأقل إن ذلك إيعاء منهم للآخرين لمولهم الاجتماعي ، حتى إذا ما صار الزى أو نوع القماش مالوفا لدى عامة الناس في القرية تركوه وبدأوا بزي جديد . . . وبالرغم من الرغبة الملحة في التجديد في



أثارتوك تغيير عقلية الشعب التركي وطريقة تفكيره عن طريق تغيير الأزياء الشعبية .
ويبدو أن اكتشاف الأزياء قديم في العصر البابليونيكي . وربما مضى انسان هيدلبرغ الجلد ليحمله ملائما للباس . الا انه مما لا شك فيه ان الانسان اكتشف الملابس واستعملها لوقاية جسده من مؤثرات الطبيعة المختلفة .
ويقول الانثروبولوجيون ان اصل استعمال الأزياء نتج عن الحيل من ظهور الفورة ، وهذا في واقعه منسجم مع التبرير الديني في هذا المجال وربما كان استعمال الملابس عند الانسان الاول وسيلة لحمل أسلحته بدلا من أن يحملها بيده .
ويبدو ان ربط الأسلحة على الجسد كانت الخطوة الأولى في اكتشاف الملابس وما من شك في ان غرور الانسان ورغبته في أن يكون متميزا عن الحيوان دفعه لارتداء الملابس ووضع الريش فيها ذلك الحق الذي لم يكن يحصل عليه الا بعد ان يحارب من أجله .

وإذا عدنا لأزيائنا الشعبية وجدنا التشابه الكبير بين « الدينية » و « الشعوب » وهما اللبائن الرئيسيان عند الرجل والمرأة . ولا شك أن الرجل والمرأة كانا يرتديان نفس الثوب البرميل الشكل في الماضي السحيق ثم

عليها وبحسب الريفي ان كل العيون تلمسه اذا هو حاول أن يغير ولو تغييرا طفيفا في زيه
وتلعب العوامل الدينية والاقتصادية دورا بارزا في تثبيت الملابس التقليدية . فيعتبر الريفيون الدراويش والمشايخ ممثلين للدين . ولذلك فان كل من تتوفر فيه ميول دينية معينة يأخذ في تقليد أولئك المشايخ ورجال الدين بلبس العمامة والجببة . وكذلك فان الدين الاسلامي يحرم على الرجال لبس الحرير والذهب . وفي ذلك مظهر من مظاهر الحفاظ على طبيعة الأزياء ولو من زاوية معينة . ومثل ذلك دور العوامل الاقتصادية فالغني يلبس الصوف والحرير والمعال المرع « ز » حلة من الحرير في حين يكتفى الفقير « بالديماية » البسيطة الجدلوية والخطبة الحقيقية وكذلك تلبس امرأته الرخيص من القطن والكتان وقد لا تلبس أيا من الأحذية . . .
ويستمر التقليد سائدا عند كل فئة من الناس لدرجة يصبح فيها الزي تعبيرا عن الفئة التي ينتمى اليها الانسان في المجتمع .
وظيفة الأزياء :

من الضروري أن تستقرى الدور الذي تقوم به الأزياء ، وقديما أدرك كونفوشيوس اثر اللباس على النفس والأخلاق . وحاول كمال

جفوة وياها لربع بالسسل بتحوحي وبراس قروملها وتعلقت دوحى

وتحرص المرأة على أن تكون كل قطعة من ثيابها جذابة للجنس الآخر مما يدل على وظيفته الأزياء في تقرب أحد الجنسين من الآخر . إلا أن ذلك لا بد وأن يعطى انطباعات معينة عن المرأة المتبرجة ، ففي اليونان القديمة لم تكن المرأة التي تحترم نفسها لتلبس الملابس الجذابة أو تهتم بتغيير زيتها . والبحث عن كل ما هو طريف وملفت للنظر وإنما كانت الماهرات هن اللواتي يفعلن ذلك . وإذا أردت بدوية من بدويات أقصى جنوب فلسطين أن تشتم صاحبيتها فانها تقول لها : « ريتك تتكحلي وتلبسي لباس » فالمرأة التي تتحلى وتلبس « اللباس » أو السروال تعتبر عاهرة .

وبصفة عامة فإن ملابس المرأة ، على التحديد يمكن أن تكون صورة صادقة موجهة لنظر المجتمع في المرأة وتصوره لدورها ، والا فلماذا وجدنا أن نساء « بنى صعب » و « الشعراوية » و « الروحة » و « الكرم » و « الجليل » ترتدى أزياء زاهية الألوان وتبرز محاسن الجسد وملامحه في حين ترتدى نساء منطقة القوقاز والخليل وبدو الجنوب والبادية ومعظم قرى الضفة الغربية الثوب الأسود الكبير الواسع « الشرش » فوق الملابس الأخرى ؟ ولماذا نجد ذى الفتاة للجدلاوية في الجنوب يسمع يكشف العنق وجزء من الصدر في حين نجد الأزياء في مناطق أخرى تستر كل شيء في جسد المرأة عدا الوجه والكفين والقدمين كما ينص الدين الإسلامي؟ ليس لنا الحق في تصور آثار بصمات الصليبيين ومن قبلهم الرومان واليونان على أزيائنا الشعبية؟ وإن نظرة المجتمع الريفى نحو المرأة والتي تبدو واضحة من خلال الأزياء الشعبية سيخط الناس على المرأة التي تبدو مغرية وجذابة بارتدائها ملابس خاصة تلفت النظر ، وسيخطئ هذا تابع من خشيتهم للفتاة التي قد يسببها اهتمام الشباب بالفتاة التي ترتدى أزياء جذابة . ووجهة النظر هذه بالطبع تختلف عن وجهة نظر مجتمع آخر يعتبر المرأة « الزهرة الحلوة التي يجب أن يشمها كل ذى ذوق » .

إن الزى الشعبي يمكن أن ينظر اليه على انه لغة صامتة تفهم منها ممان كثيرة ، منها التعبير عن مكانة الذى يرتديه ولفة المجتمع التى ينتسب اليها فثوب الصوفى وجبة الشيخ يقصد بها التزيم بزي الرسول والظهور بمظهر الانسان

فام الرجل بتحريف شكل « ثوبه » فشقه من الأمام وشده الى جسده بالحزام . وما يذكر في مجال الحديث عن تشابه أزياء الرجل والمرأة وأن الثوب كان الوحدة الأصلية أن نذكر انه في عهد الجاعات في العصر التركي كان الناس يرتدون « وجه الفرشة » بعد أن يتبقوه من الأعلى فيخدهم كتوب لكل من الرجل والمرأة .

واستمر الرجل يميز بينه وبين المرأة فاستعمل المقال على « الحطة » ليعتبر عن المرأة التى كانت تلبس نفس الحطة أحيانا (حطة الحرير ذات الأهداب) . وما يؤكد ذلك أن الرجل كان يحرم على نفسه لبس المقال حتى يثار لنفسه وكذلك فإن القسائل يدخل الى بيت القتول يوم (الطيبة) أى الصلح وهو يضع المقال في رقبته وفى ذلك كناية عن أن الرجل الذى لم يثار لنفسه مجرد من الرجولة حتى يستردها بالثأر وعندها يحق له « أن يلبس المقال » وفى الحالة الثانية يرمز بخلع المقال الى الاستكانة والخضوع .

ومن أبرز وظائف الأزياء اظهار الجمال والايحاء بالمحاسن فهي لفة يعتقد عليها الناس فى التعبير ولها اشاراتها وإن كانت التمسك أكثر اهتماما بالأزياء فإن الرجل يقع تحت تأثير رغبتة فى التزين أيضا والتقرب من الجنس الآخر فنجد يرتدى « ديماية الروزة » و « الطاقية الدروزية » المطرزة ذات الشرابة المتنوعة الألوان ويختار « السروال » الأبيض والحطة المخرمة و « الشماغ » ذا الأهداب « القطنية » ويتمتطق بحزام من « الجنزير المشغول بالحرير » أو حزام مشغول بالحرز . وتلبس المرأة الميثال من الحرير وتضع على جبينها عصائب من المناديل المزركشة وتشد وسطها بضال حريرى . حتى البدوية ترتدى أجمل الفساتين الملونة والزاهية تحت الثوب الأسود الواسع « الشرش » وبذلك فاننا نتوصل بالملابس لنحسن شكلنا ونزركش وذلك بغدغ عرونا ويزد ثقتنا بأنفسنا .

وتستعمل الفلاحة الزنار الرفيع بخلاف البدوية ، لتبرز الحصر النحيل والأرداف ولا سيما الجزء العلوى منها . وتلفى الفلاحة « الحرقه » الى الوراء لتتيح لفتحة العنق أن تظهر . وتدخل فى لباس الفلاحة طيات تبرز الثديين وتضيق الثوب حول الركبتين . وتبرز ضفائر الشعر على الظهر متصلة « بالقراميل » تلوح على العجزين كلما سارت (وسط وشمال فلسطين) وهن ذلك تقول الأغنية الشعبية :

واذا اعمنت النظر في ملابس الريفي تجد الحرس على كونه متينة ومن النوع الذي يحتفل ظروف العمل كما انها بوجه عام تخدم أغراضا مادية فالريفي يتخطى بحزام الجلد ليشتد خصره وليتحصل هذا الحزام أدوات الضرورية من «صفي» (٢) و «زناد» و «صوان» و «كيس التنخ» وغير ذلك .

الأزياء من الناحية الوصفية :

ستظل دراسة الأزياء الشعبية من الصاحبة الوصفية ناقصة ومبتورة حتى تتم عملية المسح الفولكلوري العام للبلاد . وعندما تتوفر تلك العملية يكون لدى الباحث حشد عظيم من المعلومات بالصورة والكلمة . ويدهش الباحث لتنوع الأزياء الغريب ، ويعود ذلك لعوامل كثيرة منها كثرة الأقليات الدينية وتنوع العادات والاختلاف الكبير في أنماط الحياة البشرية ويرى الباحث ملابس زاهية في الناصرة والى جوارها ملابس بدوية سوداء . وفي الوسط يرى الباحث الفسائين الطويلة الواسعة المشغولة بالنطريز والكشاكش ، وفي الجنوب ترى نماذج مختلفة من الملابس للسوداء البدوية والحضرية منها . وفي الضفة الشرقية تميز الأزياء الى الوحدة ، فازياء الرجال الدامر والعباءة والشماع وأزياء النساء تتخلص في الدلق الذي يلبس فوق ملابس متنوعة لا يبرز منها شيء . وان ميل الأزياء هنا الى الوحدة راجع لطبيعة الحياة البدوية هذا طبعاً باستثناء الأزياء الجديدة المستوردة .

ولم تكن أزيائنا بمعزل عن الأزياء العربية والأزياء الأخرى ، فالمعروف ان بلادنا كانت وما زالت ملتقى شعوب ثلاث قارات . وليس من المستبعد أن تكون « الشطوة » (٣) من أصل صليبي وقد وجدت في صورة قديمة لبنانية تعود للقرن التاسع عشر ، وعرف « الشروال » في السلطات الشرقية وخاصة فارس . كما ان الطربوش عرف في بلاد العثمانيين والفرس . ويشبه زى الريفيات في الثلث وجنوبي الكرمل الى اليونان ، وقد عرفت عن البيان أثر الزى الأوروبي الحديث فيه أزيائنا بوجه عام .

واذا أعمنت النظر في صور مجموعة الأزياء العالية التي أوردتها الانسيكلوبديا البريطانية نرى شبهاً بين الثوب الكرنتي القديم وثوب الريفية الفلسطينية مما يمكن أن يعزى لفترة التقاء الحضارة الهيلينية بحضارة بلاد الشام . كما ان الصديري المصري القديم يشبه الى حد ما الصديري المعروف في منطقة شمال فلسطين ويرتديه الرجال فوق « الشروال » ولا يسع

الحاضح لمشيئة الله . ويوصي منظر الرجل الذي يلبس « الفيضلية » - زى الرأس المعروف - ان اللابس رجل مسن ومحافظ بينما يوصي منظر لابس الفيضة بأنه انسان مجيب بالقربين ، ما العباءة والجاكيت الذي يغطي ثلثي الديماية فيها منظرها الوجاهة . والزعامة . وتجد في القرية ان معظم الفلاحين يلبسون ديمايات «الجدلاوي» البسيطة ويلبس القليل منهم « المساحي » و « البهنسي » وهناك شخص أو اثنان فحسب ممن يرتدون ديماية الصوف والجرابات التي تربط بالسرول الأبيض بمطاط خاص .

ان الأزياء لتعبر أصديق تعبير عن الانتماء الطبقى لصاحبها . وفي العادة أن يحاول الناس العاديون أن يقلدوا الأثرياء والوجهاء بأزيائهم في محاولة للظهور بمظهر الثراء والوجاهة والتطلع الى انشاء طبق أعلى .

و « لفة » الأزياء لغة واضحة يفهمها الجميع . إنك لتري الشاب القروي « المتشبيب » يرتدي « لفة مخرمة وعقالا من المرز وقد ترك « قذلة من شومة بارزة وبدا من الذهب على طرف قمه وحمل عصا يلوح بها وهو يصير في الحارة ... وكألك تقراً في ملامح هذا الشاب رغبته في التذليل على رجولته وشبابه وحرصه على اغراء العاديين أن يقلدوا الأثرياء والوجهاء الذين لا تتاح له الفرصة الكافية للاحتكاك بالفساة والتحدث اليها والتعبير عن رغباته نحوها .

وتحس بلفة الأزياء في المناسبات ، فالملابس الزاهية الألوان وقلائد الذهب والأساور تغطي الشياث المثقلة « بالنتنة » و « الكشاكش » (١) في مناسبات الأفراح . ويكفهر الجو بالثياب السوداء التي ترتديها النسوة في فترات الحداد أما لبس الثياب مقلوبة عند الاستسقاء وطلب الغيث فهي أفضل تعبير عن الرغبة في أن يغير الله الحال ويبدله . وان اختيار الفتيات للملابس الزاهية الألوان وتركهن الملابس الداكنة المعجزة لهن تعبير عن تصور الناس للحياة ونظرتهم لها .

الدراسات :

وتلعب العوامل الدينية والاقتصادية دوراً بارزاً في وظيفة الأزياء ، فنرى الأزياء بشكل عام تحرم على ستر الصورة بشكل خاص ومعظم أطراف الجسد عند المرأة . وقد تم ذلك بلا شك بمنشأ أخلاقي أو ديني دافعه بالتأكيد رغبة الرجل في الاستحواذ على المرأة وبفرض اقتصادي يعود لذلك اليوم الذي جر فيه الإنسان الأول المرأة من شعر رأسها الى الكهف وحجزها فيه لتجنب له الأطفال وتساعد في قضاء بعض حاجاته .

التعامل إلا أن يربط بين التوجاه الرومانية ، وهي زى السناتور الروماني المميز وبين العباءة العربية وهي زى المشايخ والأمرأة .

وقد كنت اشترت في دراسات سابقة عن الفن الشعبي الفلسطيني في مجال الاغنية الشعبية عن الحد الفاصل بين محلية تلك الاغنية وجنودها العربية ، ورغم حساسية الموضوع وحاجته الماسة للشواهد المتعددة - بسبب عدم توفر امكانيات المسح الفولكلوري حتى الآن - فانه يمكن ان نتمسك بالأمم العربية الواضحة في ازيائنا الشعبية . لقد اعتادت المرأة العربية في الجاهلية والاسلام ان ترتدي الثوب الذي لا يظهر غير « وجهها وكفيها وقدميها » . وقد توفرت هذه الصفة في ثوب الريلية الفلسطينية سواء كانت من نساء بدو الجنوب أو نساء رام الله والقدس وأريحا ولهن زى موجد - أو نساء الشعراء والروحة (١) أو نساء عكا والناصرة . ولم يشذ عن هذه القاعدة أي نمط من ثياب النساء . ورغم اختلاف المظاهر البسيطة فإن تلك الثياب النسوية تشبه اشوالا مفتوحا من الأسفل ، له فتحتان علويتان للاذن . . . ومصنوع من وبر جمال أو الصوف وهو « الأيا » (المذكور في الكتب المقدسة كزي للأبداء) انه الزى الذي حافظت عليه المرأة العربية طوال أكثر من ثلاثين قرنا .

وقد طرات مؤثرات عربية ساعدت على تطعيم الأزياء الشعبية الفلسطينية ، وخاصة في المناطق الواقعة في أطراف البلاد ، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر ان زى أهل المجدل (غزة) متأثر بالزي الشعبي المصري . فهم يرتدون « الجبة » والشمال الذي يلف حول الرأس ويسمى « اللإسم » والثوب الذي يصنع من الديما المخططة ، وله أكمام واسعة وفتحة مستديرة على الصدر . ويعتبرون بالحزام المرصع اللاندي والذي ذكره المغني الشعبي بقوله : -

يا بنت أنا صيف أبوك
يا أم الحزام اللاندي
يا ميت هلا (١) بصيف أبويا
لو ان واد ميت افندي

ومن أمثلة التشابه بين الزى الشعبي الفلسطيني والأزياء الشعبية العربية « الشروال والصديري » وهما معروفان في شمال فلسطين وسوريا ولبنان كأزياء رجالية . . وهناك شبه كبير بين زى المرأة في الفجر وفي سائر المناطق البدوية العربية . وليس من المستبعد ان تكون

هذه الأزياء أزياء شعبية عربية أصيلة عرفت في تلك الجهات من الوطن العربي قبيل ان يغرس الاستعمار فيه خطوط الحدود ، اذ ليس من الضروري ان نفترض ان قطسرا عربيا قد نقل تأثيراته على القطن الآخر .

وإذا استعرضنا مناطق الأزياء الفولكلورية لاحظنا ان منطقة غير محددة ومبثوثة في كل مكان من فلسطين ، وهي منطقة الأزياء البدوية التي نجدها في الجنوب وفي الساحل الأوسط والفجر وحتى في الجليل .

وزى المرأة البدوية هو « الصاية » أو الثوب الأسود الطويل الذي يغطي كل جسم المرأة ما عدا وجهها وكفيها وقدميها . . ومن هذا النوع الثوب الذي له « عب » اذ تشد المرأة خصرها بحزام ثم ترفع الثوب فوق الحزام ليتبلل العلب وربما نشأ العلب بفرض اقتصادي لتضع المرأة فيه ما تحمله ، وربما كان منشؤه اخلاقيا اذ يتهدل الثوب على جسد المرأة فيخفي كل معالم جسدها وتبدو ملفوفة متعنة .

وإذا كان البدوي يلبس العباءة في الاقاليم الدائشة ، فهو يستعمل الفروة في فصول البرد والفروة صناعة شعبية من الحماة المحلية المتوفرة لدى البدوي وهي جلود الماشية . والفروة لباس خارجي يشبه الباطو الا انه واسع وله اكمام طويلة فضفاضة .

ومن أنواع الفسراء ما يغلف بالفماش من الخارج حتى لا يبرز الجلد ، وتظهر في بعض الأنواع بقع مطرزة بغرض زخرفي بحت . وليست الفروة هي المثال الوحيد على استفادة البدوي من منتجات بيئته البسيطة ، فهناك « الوطاء » أو « المركوب » أي - الحذاء - الذي يصنعه من جلد الجمل ويصنع له « مسكة » متصلة بالكعب ، ومن الطريف ان نذكر ان البدو والريفين في مستهل هذا القرن كانوا يعتبرون ليس الحذاء عملا تقديميا أكثر من اللازم ، وكانت المرأة التي تلبس الحذاء تعتبر خارجة على التقاليد .

وترتدي المرأة في منطقة الانتقال بين المنطقة البدوية والمناطق المتحضرة « جوشة » فوق الثوب الأسود ، وهي جاكيت نسائي من الصوف ويطرز الثوب على جوانبه وعلى « الياقة » والصدر . ويلبس البدوي ثوبا أبيض بخلاف زوجته التي تصر على اللون الأسود - وقد تأخر ظهور « كنباز » الرجل أو الديباجة حتى العشرينات أو الثلاثينات من هذا القرن ، وقد ظهر أول ما ظهر لدى الوجهاء والمشايع بحكم سفرهم واختلاطهم بالآخرين وقد بدأت الديباجات أولا بالصوف ثم

ظهر القماش القلم الشامى والمجد لاوى (نسبة لمجد غزة) .

وقد كان الثوب عزيزا او نادرا في اواخر القرن التاسع عشر واول هذا القرن، فاذا غسل البدوى ثوبه لبس ثوب امرأته ، واذا غسلت المرأة ثوبها لبست ثوب زوجها . ويمود ذلك لمدة سوء الأوضاع الاقتصادية في فترة ما قبل الحرب الاولى .

ولم تكن الملابس الداخلية معروفة على الإطلاق لدى المرأة والرجل ، وحتى الأربعينات كانت هناك نسبة كبيرة من البدويات لا تصرف الملابس الداخلية . وقد عرف نوع من الملابس الداخلية في بعض الأوساط الثرية وهو « التنورة » وهي ليست التنورة التي نعرفها الفتاة الحديثة ، بل هي قميص داخل يصل للركبة وترتديه البدوية كقطعة وحيدة تحت الثوب . وكانت البدوية اذا خلعت الثوب في البيت ظلت ترتدي التنورة «توسيلة من وسائل الإغراء» .

وكان مشايخ البدو يتحزمون بالحزام السليسي (نسبة للسلطان سليم) وهو يتألف من قماش غليظ يلف عدة لفات على الصدر ويضيق فيه البدوى « عليه الدخان » و « الزناد » والنقود . وكلما نزل الحزام الى ما تحت الحصر ويدا الكرش مندلقا كلما كان البدوى أكثر وجاعة . ويتحزم البدوى أيضا بحزام من الجلد عريض ليكون « الغيب » ويتندر الناس على اتساع هذا الغيب لدرجة ان الراعي يضع فيه وليد نعيجه اذا ولدت في الحلاء .

ويرتدي بدو وسط وشمال فلسطين الحطة والعقال ، بينما يرتدي بدو الجنوب « الكفية » وهي مندبل طويل من « الأطلس » أو القز تلف على طربوش مغربي «غير المدني» ولا تخلع عن الرأس لمدة طويلة . وقد تكون كبيرة لدرجة انهم يتندرون عليها بوصفها بعجل السيارة . ولا يلبس الولد البدوى هذه الكفية بل يرتدي الطاقية المصنوعة من مادة الطربوش المغربي . وعندما يلبس الولد هذه الطاقية تأتي النساء مهنئات امة قائلا « مبروك طربوش ابنك » وعقبان يوم تقلبه « أي بلبسه الكفية » .

وقد رأى زعماء الثورة الفلسطينية الكبرى لعاصم ١٩٣٦ ، توحيد لباس الرأس فاقتروا الكوفية والعقال كزى موحد للفلسطينيين، وأخذت كفية بدو الجنوب تختفي كما أخذ الطربوش التركي في الاختفاء أيضا . وتطلى البدوية رأسها بالخرقة « بالخرقة » وتحتها طاقية متصلة بالعتق بخيط يسمى « الزناق » وتثبت على « الوقاة » هذه

طوق من الخرز وأصابع فضة مثل « خمسة اليد » وعلى جانبي الرأس وابتداء من مفرق الشعر تثبت قطع فضية تسمى « الويزات » .

وكان بدو الجنوب اليمينيون يشترطون على العروس عند زفافها أن تقصع على وجهها مندبلا احمر وهو شال اليمينيين المتوارث كما يشترط بدو الجنوب القيسريون أن تضع العروس على وجهها مندبلا أبيض ، وهو شمسار القيسريين المتوارث .

وعلى الرغم من نظرة الأزدياء التي يبديها الكثيرون نحو الأزياء البدوية فانها تجمع بين الأصالة والحشمة ، وكذلك فهي أزياء تمييزية ومصنوعة من مواد تكلف الكثير . وسنرى من استعراض مناطق الأزياء الشعبية الفلسطينية الأخرى ان كل الأزياء الشعبية الفلسطينية تتفق مع الأزياء البدوية في مبدأ واحد عام وهو ان ثياب المرأة يجب ان تستر الجسد بأكمله ما عدا الوجه والكفين والقدمين ، وهذا يتفق مع الدين والتراث العربي تمام الاتفاق، مما يدل على أصالة الازى الشعبي الفلسطيني رغم ضخامة المؤثرات التي طرأت على هذه المنطقة من الوطن العربي . وتعتبر أزياء منطقة القدس مرحلة جريئة في تطور أزياء المنطقة البدوية . وتتشابه أزياء المنطقتين في خطوطها العامة ، الا ان هناك لمسات جمالية كثيرة في أزياء منطقة القدس .

ويتفق الزيان في ان ثوب المرأة يجب ان يستر كل شيء ما عدا الوجه والكفين والقدمين الا ان البدوية تلبس الثوب الأسود طوال العام بينما ترتدي المرأة في منطقة القدس الثوب « البيج » الخفيف في الصيف وهو ثوب يتفق مع الثوب الشتوي في تمييزه وتفصيله .

وكما ان المرأة البدوية ترتدي «جوخه» فوق ثوبها الأسود فان المرأة في منطقة القدس ترتدي ما يسمى « بالقصيرة » وهي شبه جاكيت من المخمل الاسود المطرز بالقصب . ورغم زوال هذا النسوع من الزى فانه ما زال يصنع ليلبس في المناسبات أو ليرسل الى المهجر كمنظر أصيل من مظاهر الازى الوطني .

ويمتاز غطاء الرأس في منطقة القدس بالنسبة للمرأة بأناقته وجماله . وتطرز « الوقاة » بقطع ذهبية وفضية . وبدلا من « الخرقه » التي تلبسها البدوية فوق الوقاة فان المرأة في منطقة القدس ترتدي « الحرام » ذا الأهداب ويسمى بالشال وذلك في فصل الشتاء . وفي الصيف ترتدي خرقه أنيقة مخرمة وبضياء لتناسب الفستان الصيفي الجميل . وفي بيت لحم بالذات ترتدي

المرأة على رأسها « الشطوة » وهي « طنطور » يشبه الطربوش توضع فوقه الحرقه .

ولا يختلف كثيرا زى الرجال في منطقة القدس عن زى الرجل البدوي لا في لمسات التطوير البسيطة التي تتميز بالجمال والاناقة .

ولا يشذ زى المرأة في مناطق بني صعب والشمرابية والروحة (من جنوب طولكرم الى

جنوبي حيفا) عن مبدأ الثوب الذي يستتر جسم المرأة « ما عدا وجهها وكفيها وقدميها » . وهنا

يختفي ثوب الحبر الأسود المطرز تماما ليحل محله نوعان من الفساتين النسائية ، الأول يسمى

« بالمرن » لانه يمتاز « بالردان » أو الكم الطويل ذي الفتحة الواسعة والذي يربط عند ظهر المرأة

وهو من قماش أبيض يطرز عليه « والشاني الفستان البرميل الشكل المصنوع من قماش

مختلف الألوان ويشغل بالنتنة والكشاكش ووسائل الزخرفة الأخرى ، وكلما اتجهنا للشمال

نلاحظ ان الفستان يمتاز بألوانه الأخاذة وزخرفته الواضحة والتصاقه بالجسد وأبراره مفاتنه .

ونحس هنا بالنقوش الرائع في تفصيل الفساتين فهناك فتحة تبعدنا من التقي حتى السرة وتقلق هذه الفتحة بالأزرار . وتبدو هذه الفتحة شبه

بيضاوية عند مستوى التهدين ويبدو التهدين تحت القميص الداخلى على استدارتهما الطبيعية .

وتشدد المرأة « الشمالية » حصرها فوق الفستان الزاهي الألوان بشال من الحرير الصافي تبدو عقدته على أحد الجانبين في اناقة محببة .

وتكاد العبادة هنا تختفي في زى الرجال ويرتدى الشباب الكوفية البيضاء الرقيقة

« الموسلين » وتحته الطاقية المطرزة . وقد يكتفى البعض في مناطق الساحل والجليل بلبس

الشروال الأسود الواسع وفوقه القميص والجاكيت أحيانا ولا يضعون على الرأس سوى الطاقية ذات

الشراية المختلفة الألوان . وعلى أية حال فإن مقالا كهذا لا يمكن ان يلم

بدقائق الزى الشعبى الفلسطينى ، وفوق ذلك فالأمر مرتبط بمزيد من المسح والتقصي والدراسة مما يعجز عن القيام به شخص بمفرده وبإمكانياته

العادية . ولا تقتصر دراسة الزى على اللباس بل تمتداه الى الحلية وتصنيف الشعر . وتسريحه كذلك

وزخرفة البشرة الانسانية وما شابه ذلك من ضروب الاناقة وفنونها .

ويستغرق تطوير ثوب المرأة في منطقة القدس أكثر من شهر ويتركز التطريز على الصدر

وأطراف الثوب . وتطرز ملابس المرأة « الشمالية »

بالحرير والحرز والبوق (صفائح صغيرة مستديرة لامعة من المعدن تشبه فلوس السكك . والفاية

من التطريز هي غاية جمالية زخرفية يقصد بها اظهار الألوان المختلفة بالدرجة الأولى . ولا يخلو

ذلك من اعتبارات الفنى والوجاهة والجادبية وترسم الرقيقات على الملابس رسوما من

الذاكرة في أغلب الأحيان . وليس عن نماذج أمامهم للنقل عنها . وتعرف الرقيقات الرسوم بأسمائها

مثل مفتاح الخليل ، قطوف العنب ، شجيرات النخيل ، البط ، نجمة بيت لحم وهكذا .

وقد عرفت رقيقات بلادنا وسائل بسيطة وبدائية للتجميل قبل ان تغزو الوسائل الحديثة كل

مكان . فاستعملت المجاني الحناء ، لإخفاء الشيب كما استعملت الشبابات لتلوين راحة اليد

والسيقان والأذرع وخاصة في مناسبات الاعراس والأعياد . وكانت هناك الزليانة « والكحل »

والند « وكانت الرقيقة تصرف أسبوعا من الزمن لصنع « بيت المكحلة » من نسيج من الشيطان

والحرز منقش بالشرابات حتى اذا ما علقة على واجهة البيت بدا تحفه زخرفية رائعة . وقد

عرفت القرية مهنة الماشطة وهي المرأة المتخصصة في تزيين العرائس وإزالة الشعر الزائد .

وتبهاى الرقيقة كثيرا بالحل ، فهي تضع الكردان على صدرها تزويه ، والكردان خيط أو

سلسلة تضم الليرات الذهبية التي تلمع على صدر المرأة كصغير عن الاناقة والثراء . وكان الرقيقة

تقول انها لا تملك حاجات يومها الضرورية فحسب بل تملك أيضا الفاظ التي ترصفه ليرات ذهبية على صدرها . وهناك الملق والأساور وفي الماضي

كانت الرقيقة تضع الحجول في قدميها لتصدر طينيا محببا اذا مضت يلقت ابتها «شباب العجزة» ولم تكن الرقيقة بزخرفة ثيابها ، بل لجسأت

لخزفة بشرتها ، وخاصة الكليل والوجه والذراع . لقد عمت الرقيقة الى الوشم ترسم به وحدات

زخرفية يقصد منها اضعاف مسحة جمالية على الوجه أو جاذبية كما هو الحال في رسم الوسادة

على الذراع اليمنى للمرأة والتي تسمى « وسادة ابن العم » والوشم طشارة قوية استطاعت ان

تصمد وتحقق وجودها في الحياة الشعبية فيما قبل الخمسينات من هذا القرن . وتضم المرأة عادة

جبينها وخديها وذقنها ، وترسم خطا بالوشم يصل بين منتصف الشفة ونهاية الذقن . . . ويعرف هذا الخط ب (السبيالة) وهي زخرفة

تحمل مضامين جنسية واضحة . وساهمت العناية بالشعر في اضعاف لمسات جمالية على الأزياء . فالرقي رجل يتبهاى

بشابهه ويعتبره دليلا على الرجولة ويقال ان فلانا رجل شجاع يقف على شأبه الصقر .
ويبدو ابطال القصص الشعبي رجلا استطالت شواربهم وظهرت في وسط الوجه تزيد من ملامح قوته وجأته الا ان العرب في السابق جروا في هدم الوجه على اخفاء الشوارب وإطالة اللحي التي كانت تغطيهم هيبة وجسدا ووقارا وكان ذلك من باب التشبيه بالرسول الكريم .
واعتنت الريفية باطالة شعر الرأس وتجديله في جدائل طويلة تصل الى أسفل الظهر .

مصدر الزى الشعبي :

هناك من يتساءل : لماذا لا تبني الزى الشعبي ونطرح الزى الأوربي ونضرب من يتحمسون للزى الشعبي أمثلة على الشعوب التي حافظت على أزيائها الوطنية ويقولون ان الحفاظ على الزى الشعبي بشكل خاص ، والفنون الشعبية بصورة عامة أمر يساعد على الحفاظ على البسات القومية وهو شيء مرادف للاستقلال .

وعند مناقشة قضية كهذه يجب ان نضع في اعتبارنا أمورا كثيرة ، وفي مقدمتها ان الأزياء الشعبية كما تحدثنا عنها جاءت وليدة حاجات وظروف مجتمع زراعي مغلقل وفي وقت كانت القرية فيه وحدة متكاملة وشبه معزولة عن المدينة وعن العالم الخارجي ، وهي ايضا تنسجم مع وجهة النظر الدينية في الحشمة وتناسب مع النظرة التراثية العربية للأزياء .

وبتداء من سنوات ما بعد الحرب الثانية استجذبت حاجات وظروف وبدأت تشيع وجهات نظر جديدة جاء معظمها من الاحتكاك بالغرب وقامت المدرسة بدور فاعلى في هذا المجال .
وكان لا بد ان يقع الصراع بين الأزياء الشعبية والأزياء الحديثة . وقد تعرضت الأزياء الحديثة لاستغراب واستهجان الناس الكبار في السن والمشايع والمحافظين ورموا الذين يلبسونها بتهمة التفرنج والموافاة والزندقة والابتعاد عن التراث الديني والأصالة العربية ، وكان لا بد ان يتقرر مصير هذا الصراع على ضوء حاجات الحياة الحديثة وظروفها المتشعبة . وقد كانت ظروف العمل في المصنع والمكتب والمدرسة دوافع مهمة في صالح الأزياء الحديثة ، فالزى الشعبي لم يستطع ان يثبت انه زى جذير بالبقاء في الأوساط الفعلية الحديثة . وحتى في الحقل ومع وجود الأساليب الزراعية الحديثة ، كان لا بد من تطعيم الأزياء الشعبية لتساير ظروف الحياة الحديثة ، فهناك ملابس للعمل وأخرى لتناسب الجلوس في المضافة والديوان .

وتلعب المدرسة دورا بالغ الأهمية في تطوير الأزياء . وبفضل المدرسة شهدت القرية تمازج القصص والبنطلون والمريول والجرايات والملابس الداخلية . وصار الشباب والفتاة يصران على الأزياء المكتسبة أو على الأقل يطعمان ملابسها بالملابس الجديدة . وصار الشباب ينصرفون عن الزواج من الفتاة التي تلبس الأزياء الشعبية التقليدية لأنهم صاروا يربطون بين الملابس الحديثة وعقلية الفتاة الحديثة ، حتى اذا تزوج الشاب من فتاة تقليدية فإنه يطلب منها ان تغير زياها . وفي بعض البيئات ترى أزياء هيجينة فهناك الثوب المطرز الشائع في منطقة القدس ترتديه فتاة تقليدية وترتدى زى الرس المعروف في تلك المنطقة ثم تصبغ وجهها وشفتيها بالأصباغ الحديثة وترتدى حذاء ذا كعب عال وتحمل منخطة نسائية انيقة . . . وتستطيع ان تدرس طبيعة ملابسها الداخلية من حاملة النهدي التي تدفع صدرها لينثني من وراء فستان الخبر المطرز . .
وأصبح المجتمع يتقبل عمليات التطعيم هذه راضيا أو كارهيا وصار شباب القرية يرتدون الملابس الداخلية القصيرة تحت « الديبابة » وخلعت الريفية الشمال والحزام العريضين الثقيلين واستعاضت عنهما بالحزام الخفيف من الجلد . وأصبح من المألوف جدا ان لا يلبس الشباب اى نوع من الأزياء المعروفة للرأس .

والواقع ان عملية التقليد هذه للأزياء الحديثة دلالة على اعتراف أهل الريف بهزيمتهم في الصراع الدائر مع الأزياء الحديثة ، وهم يتشبثون بطريقة أو بأخرى بالأزياء الحديثة للتظاهر بالضي والرقى ومسايرة العصر .

ومن الضروري ان نتبين الأسس التي سيصبح عليها الزى في المستقبل ، وكذلك من الضروري ان نعرف المكان الذي يجب ان تقف فيه أثناء عملية التطور الاجتماعي المدعش التي يمر بها الشباب .

وان إقامة متحف للتقاليد الشعبية الفلسطينية لتفيد في ناحيتين أساسيتين ، الحفاظ على تراث الشعب الذي أصبح غريبا في وطنه وإبراز ملامح مرحلة التطور التي اجتازها الأزياء وسائر الفنون الشعبية والتي على ضوءها يتقرر مصير تراثنا .

وانها لفرصة مناسبة ، هذه الفرصة التي يعلن فيها الإنسان العربي كرهه ومقاطعه لكل ما هو غربي لينظر هذا الإنسان لنفسه وزيه لعله يتبين الزى الجديد الذي يخطفه للاجيال القادمة على ضوء الزى الشعبي الذي يسير الى الانقراض وعلى هدى التراث العربي .

الشعر الشعبي في

يوغوسلافيا

كان الادب اليوغوسلافي القديم نتاجا لمجتمع يمكن الاقطاع ورجال الكنيسة ، ومن ثم عاقر الفلاحون الذين كانوا يشكلون السواد الأعظم من الشعب في عزلة شبه تامة عن أى تيار ثقافى أو أدبى ، وحتى بعد أن امتد التفوذ التركى الى هذه البلاد ظلت الامية تخيم على عدد كبير من سكان المناطق الصربية والكرواتية الذين كانوا يمثلون النسبة الساحقة للشعوب اليوغوسلافية يومذاك .

ومع هذا فهناك ما يشبه الاجماع بين مؤرخى الادب الشعبى اليوغوسلافى على ان هذه الفترة لم تكن فترة رتود فكرى فى حياة جماهير هذه الشعوب ، فعين اختفت الكلمة المطبوعة والعبارة المكتوبة ترعرع الادب الشعبى وامتدت آفاقه عن طريق النقل ولرواية الشفهي ، فظهرت القصائد الفنتائية والحساسية ، كما راجت الحكاية والاسطورة واللفز والمثل والحكمة ، وظلت هذه الاشكال الادبية خلال القرون المتعاقبة التى امتدت من المصور القصيدية وحتى القرن العشرين هى التعبير المباشر للشعوب اليوغوسلافية التى انقطعت صلتها بالادب المكتوب نتيجة الظروف الاجتماعية التى شاء لها القدر أن تمر بها فى هذه الحقبة من تاريخها . ومما يسترعى النظر حقا أن الشعر الشعبى بصفة خاصة كان أكثر رواجاً من غيره من بقية فنون الادب الشعبى على امتداد كل المنطقة الواقعة بين ماسيدونيا وسلوفانيا وباللدات المناطق الوسطى المعروفة باسم بلاد الصرب والبوسنة والهرسك وفلاتيا ، وكان هذا الشعر من القوة ونفاذ التأثير بحيث استطاع أن ينتقل فى سهولة من الريف الى المدن . ولهذا فستحاول التعرف هنا على سمات هذا الشعر الشعبى فى أغراضه المختلفة ، كما نعرض بقدر محدود لبعض الموضوعات والقضايا المتصلة به ، ومن المظاهر التى تتحلى بوضوح فى هذا الشعر التجاؤه أساسا الى القصيدة الفنتائية وقصيدة الملاحم البطولية للتعبير من خلالهما عن كل ما يدور فى حياة المواطن اليوغوسلافى .

١ - القصيدة الفنتائية :

وكان هذا اللون من الشعر شائعاً بين جميع طوائف الشعوب اليوغوسلافية على اختلاف بيئاتها ومواطنها وإن كان الشعر الملحمى - بصفة خاصة - أكثر رواجاً بين الصربيين والكرواتيين .

والقصيدة الفنتائية عند اليوغوسلافى كانت المرأة الصادقة التى تعكس مختلف زوايا حياتها



عبد الواحد الإمباجى

مظاهر العزلة التي كانت تخلقها الفواصل الجغرافية ، وأصبحت القصيدة التي ينتجها أبناء إقليم اليوغسلافية الأخرى .

والمعروف أن القصيدة الغنائية الشعبية كانت منغمة ينشدتها صوت واحد أو عدة أصوات معاً ، وقد ساعد تلحين هذه القصيدة على استغلال اللغات الصربية والكرواتية والسلوفينية استغلالاً موسيقياً . واستخدام كل شكل ممكن للشعر ابتداءً من القصيدة ذات الأربعة مقاطع حتى القصيدة المكونة من ستة عشر مقطعاً .

وكانت هذه هي بداية تاريخ الشعر الشعبي الغنائي في يوغسلافيا الذي اعتمد على نوع من القواعد الأساسية في علم العروض .

٢ - الملحمة

كانت الأعمال البطولية هي الموضوع الرئيسي للملحمة الشعبية لدى اليوغسلافين ، ولقد انتشر هذا اللون من الشعر عن طريق المداخين والمُشدين الذين لم يكن لهم من عمل سوى التفتيح بهذا النوع من القصائد وترويجهما بين الجماهير ، كانوا يرددونها على وقع آلة موسيقية تعرف باسم « الجوزلا » وهي آلة مجوفة مستديرة الشكل مثبت بها قطعة من الجلد لتوجيه الصوت وشعرة متينة من ذيل حصان ، وكانت الموسيقى التي تصاحب كلمات القصيدة أشبه بالمويل غير المتناسق ، ولهذا لم تكن جذابة ولا مغرية في حد ذاتها .

وفي الوقت الذي تعرضت فيه القصيدة الغنائية الشعبية لتغيرات عديدة تبعاً لتغير الحياة نفسها فإن الملحمة الشعبية ظلت محتفظة باستمرارها وتقاليدها متخذة لنفسها دائماً شكلاً معيناً ولغة خاصة بها كان من الصعب عليها أن تتخلى عنها رغم أن الحاجة كانت ماسة إلى إحداث تغيير ضروري بسبب تطور الزمن وتغير كثير من الأوضاع .

ويرجع تاريخ أول وثيقة خطية تتضمن دراسة تفصيلية لموضوع شعر الملاحم اليوغسلافية وعناصره الفنية وأسلوب إبداعه عند الكرواتيين والصربيين إلى عام ١٥٣١ تحت عنوان « رحلات بيهديكت كورونبيزك »

الفردية والاجتماعية ، فهي الرفيق الذي يصاحبه في كل زمان ومكان . في العمل وحين يلتقي بأصدقائه ، في حفلات عرسه ومواكب جنازاته في أسواق البيع والشراء ، وهي كذلك التعبير التي عن أحاسيسه السعيدة واليائسة ، عن مشاعر الود تجاه أصدقائه وأسرته ، عن الإعجاب بالشجاعة والإقدام ، ثم هي بعد ذلك ترجمة صادقة عن مشاعر الحب الوجدانية وهي في أحسان أخرى إطار يحتوى أنات الحزن العميق والأسى المرير حين تصف ضعف الإنسان وفشله .

وفي الوقت الذي تعطينا فيه هذه القصيدة صورة شاملة للحياة الفردية والأسرية نراها تعبر كذلك عن عقائد الأمة وفلسفتها ككل . ولما كان الشعر الغنائي اليوغسلافي انعكاساً للحياة القومية في كل صورها وأشكالها فقد جاء هذا الشعر متنوعاً تبعاً لتنوع الإقليم ، حتى أصبحت هذه القصيدة تحمل في كل منطقة سمات البيئة المحلية التي ظهرت فيها . فسر أبناء المناطق السلوفينية التي تكثر فيها الجبال ويصعب التنقل والترحال بين طرقاتها شعر يدور حول وصف جمال الطبيعة وروح التحسد والعزلة والأسى وذلك بسبب الوضع الاجتماعي الظالم الذي كانت تعانيه شعوب هذه المنطقة . أما شعر أبناء مقاطعة سلافينا التي تتميز بخصوبة أراضيها فقد كان شمسها يعبر عن المرح والقوة وفي بعض الأحيان يأتي شعراً نلمح فيه نحيب المجتمع المتروك ، وفي مناطق البوسنة والهرسك التي خضعت للحكم التركي فترة طويلة تعرضت خلالها لتأثير التقاليد والعادات الشرقية التي وفدت مع الفاتحين . وفي هذه المناطق ظهرت القصيدة التي تعبر عن الكآبة والأسى والحب المشحون بالشوق الذي لا ينتهي .

وفي هاسيدونيا صورت القصيدة الشعبية الغنائية حالات الحيرة واليأس والحزن على الشباب الضائع ، كما ترجمت حقيقة الأوضاع المعيشية القاسية التي كان يعيشها العامل المتجول . وعبرت هذه القصيدة أيضاً في كل من **دالماتيا وإيستريا** على حياة أناس تربطهم بالبحر صلة الجوار ولهذا كانت أناشيدهم تتضمن دائماً الإحساس بالشوق إلى الموانئ الأجنبية والحنين إلى هؤلاء الذين يعيشون داخل أرض الوطن .

وحيث تغيرت الأوضاع الثقافية والسياسية والاقتصادية في يوغسلافيا اختفت تبعاً لذلك

كذلك تناولت الملحمة الشعبية حياة الجماهير
في مراحلها وأشكالها المختلفة ، وبعضها تحدث
عن العقائد الوثنية التي كانت سائدة في مجتمع
السللاف القدامى ، كما تضمن بعضها الآخر
إشارات إلى الصلوات الأولى التي كانت بين
الصربيين والكرواتيين وعلاقاتهم بالمسيحية .

ولقد حفظ لنا شعر الملاحم عند الصربيين كثيرا
من المعلومات والحقائق التي تعطينا فكرة واضحة
عن تاريخ الدولة الصربية في القرون الوسطى
فهي تحدثنا عن الحكام الأول من أسرة « ستيفان
قيمانجا » وعن عهد روسان العظيم الذي يعتبر
عصره من أزهى عصور التاريخ عند الصربيين ، كما
تسجل مرحلة التدهور التي مرت ببلاد الصرب
على أيدي الحكام الأقباسيين والتي أدت إلى وقوعها
فريسة للجيوش التركية المحاربة . وفي الوقت
الذي سجلت فيه قصيدة الملاحم سلسلة الإطوار
التاريخية التي مرت ببلاد الصرب فإن هذا النوع
ذاته من الشعر لدى الكرواتيين لم يذكر لنا أي
أثر نعتمد عليه في معرفة ظروف الدولة الكرواتية
خلال القرون الوسطى ، ويملأ بعض المؤرخين
ونقاد الأدب هذه الظاهرة بانهايار هذه الدولة في
مرحلة مبكرة جدا . ومن الحقائق الواضحة أن
أراضي يوغسلافيا قد شهدت صراعا فكريا بين
الاسلام الذي يمثله الاتراك الفاتحون وبين
المسيحية التي كانت دين البعض من أبناء
يوغسلافيا ، واشتدت جذوة هذا الصراع بصفة
خاصة في بلاد الصرب والكرواتيين ، ومن هذا
الصراع استتوتحت القصيدة الشعبية الحماسية
أهم موضوعاتها ، واتجهت إلى معركة « كوزفو »
لتصنف لنا أحداثها ونتائجها ، وقد وقعت هذه
المعركة في عام ١٣٨٩ وحاققت فيها الهزيمة بالدولة
الصربية ، وقد تناولها الشعر الملحمي على أنها
حدث من أهم الأحداث التي مر بها تاريخ الدولة
الصربية ، أما الشخصيات الرئيسية في المعركة
أو التي دار حولها هذا الشعر فلم تكن إلا نماذج
رمزية لتجسيد البطولة الخارقة التي تمثلت في
شخصية « هيلوس » الذي استطاع أن يقتل السلطان
التركي أو تجسيد التضحية من أجل المثل الأعلى
كما تصورها شخصية « كنزادار » الذي فقد روحه
دفاعا عن الوطن . وعالجت القصيدة الشعبية
الملحمية أيضا أهم الأحداث التي سبقت المعركة
والتناحج التي ترتبت عليها والذهاب إلى ميدان



كانت تختلف عن ظروف الصربين والكرواتين فهم لم يتصصوا لهجمات الغزاة الأتراك ومن ثم لم يظهر في شعرهم الشعبي شخصية البطل السياسي ولم يهتم شعراؤهم الشعبيون بتجديد أبطال قوميين ، ولعل هذا هو السر في غلبة الشعر الغنائي الشعبي في حياة مجتمع السلوفين وخلوه من روح الثورة وأمجاد الأبطال القوميين .

غير أن علاقة الشعوب اليوغسلافية ، خاصة الصربين والكرواتين بالعثمانيين رغم وحدة العقيدة التي جمعت عاطفيا بين النجانيين لم تلبث أن أخذت شكلا آخر ، فقد تجاوزت حدود أخوة الدين لتصبح علاقة متنافرة بين ذوى قوميات مختلفة يرى فيها اليوغسلافي نوعا من العدوان الاجنبي على استقلاله الوطني لا بد من مقاومته وهذا هو الموقف الذي اتخذته الشعر الشعبي اليوغسلافي حتى أوائل القرن التاسع عشر وهو الذي أدى في النهاية باستمرار الحاحه واستثارته الجماهير الى تفجير الصورة الشعبية ضد الفاسب التركي ، وبعد أن اتسع نطاق هذه الثورة ودخلت مرحلتها الإيجابية الحاسمة اتجه الشعر الملحمي الى وصف الأحداث التي كانت تقع في كل يوم داخل معسكرات اللشوا ويأخذ من الانتصارات التي كانوا يحرزونها حافزا لاستمرار المعركة وتصميمها ، وكان الشاعر الشعبي في هذه المرحلة يقوم بدور القائد الذي يرسم الخطط الحربية ويوجه الجنود الى ميدان المعركة ويتغنى بالحرية باعتبارها اسمى هدف في حياة المواطن اليوغسلافي ، ويعتبر مؤرخو الادب هذه المرحلة ازهى مراحل الشعر الملحمي اليوغسلافي ، لا لأنها لعبت دور البقطة الوطنية فحسب ، بل لأنها اتجهت أساسا الى الجماهير الكادحة من الفلاحين والطبقات غير الاقطاعية تستثير فيهم وجدانهم القومي وتغني بشخصية البطل الذي يبرز من بين صفوفهم .

والشعر الشعبي اليوغسلافي كنتاج لجزء من مجتمع كان يعيش بمنأى عن الحضارة البورجوازية ظل لعدة قرون يمثل شكلا خاصا لتبافعة معينة فالشعر الذي كانت تتناقله الألسنة لأنه لم يكن مدونا ولا مكتوبا كان شعرا يعكس كل شيء يفكر فيه الشعب أو يتمنى أن يتحقق ، ولعل هذا هو السبب - كما يرى بعض الققاد - في أن الشعر الشعبي في هذه المرحلة كان يتناول عدة موضوعات يختلف بعضها عن الآخر من حيث الشكل

القتال والخواطر التي دارت في الأذهان حول معاني الهزيمة والنصر وصبر الشكالك والارامل ولقد ظلت العلاقة بين الأتراك باعتبارهم غزاة وأجانب وبين جماهير الشعب اليوغسلافي هي القاسم المشترك في كل ما أنتجه شعراء يوغسلافيا الشعبيون من قصائد حماسية ، حتى القصيدة التي كان يوصف فيها موقف بعيد عن هذا المعنى لم يكن يهمل فيها الحديث ولو بأشارة ضمنية عن دعوة الشعب الى مقاومة الأعداء وتجديد الأبطال الذين يؤدون دورهم القومي في محاربة الفاسبين بل لقد وصل الأمر بشعراء الملاحم في هذه الفترة الى تجاهل كراهيتهم للاقطاعيين اليوغسلاف الذين كانوا يستغلون الجماهير من أبناء وطنهم والدفاع عنهم باعتبارهم جزءا من الشعب اليوغسلافي . . . وبلغ اهتمام الشعر الحماسي الشعبي بكل ما هو معاد للفاسب التركي درجة جعلته يمجسّد جنود البندقية والنمسا لأنهم كانوا يمثلون القوة الضاربة على الحدود المواجهة للامبراطورية التركية .

ثم أدى احتكاك العثمانيين بالجماهير اليوغسلافية الى دخول عدد كبير من أبناء الصرب والكرواتين الاسلام، فتغير موضوع الشعر الملحمي وشخصياته وإن كان شكله ولغته وتقاليد الغنية قد ظلت دون أدنى تغيير ، فاصبح البطل الذي يستحق التكريم في القصيدة الشعبية الحماسية من رابطة الجنس أو اللغة أو الاقليم كما أن القيم الاخلاقية العليا التي تدعو اليها القصيدة لم تعد تخرج عن اطار القيم والتعاليم الاسلامية .

وكانت شخصية « كراجيفيك ماركو » أشهر شخصية في الشعر الملحمي خلال هذه الفترة لدى الصرب والكرواتين ، كانت شخصية تاريخية نسجت حولها الأساطير والخرافات ، وهو ابن الملك « فوكاسين » الذي كان مسؤولا للامبراطور « دوسلان » وورث حكم بلاد الصرب بعد وفاة أبيه في الفترة التي تعرضت فيها الدولة الصربية لضربات الامبراطورية التركية الشابة ، وبعد أن اعترف ماركو هذا بسلطة الأتراك حارب في صفوفهم في كثير من المعارك حتى لقي مصرعه في أحداها ، ورغم أنه كان ينتمي الى طبقة الاقطاع فإنه كان موضع التقدير والاحلال من جانب شعراء الملاحم بسبب فضائله التي تميز بها ، فقد كان يحوى الضعيف ويدافع عن المظلوم ويطالب بالحرية والمساواة والعدالة للجميع .

والأمر يختلف عند السلوفين لأن ظروفهم

والمضمون ، فهو يتسلسل على نحو تنازلي من الحدث التاريخي والحقيقة المؤكدة والشخصيات التي ترتبط بهذه الأحداث والحقائق الى تسجيل النشاط العادي المتكرر الذي تقوم به الجماهير في حياتها اليومية .

ولما كانت القصيدة الشعبية تنتقل من جيل الى جيل فانها كانت بمثابة السلسلة التي تربط الماضي بالحاضر ، كما انها من ناحية أخرى كانت تسجل الأحداث الجارية ، ولهذا كان يرى فيها المستمع مصدرا للمعلومات حول كثير من الأمور التي تهمة زمن هنا كان وصف المحدثين لها بأنها كانت أشبه بالصحيفة السيارة التي تسعها الأذن ولا تقرأها العين ، كما أنها متجددة باستمرار تلاحق كل حدث جديد .

وكان الملاحون والمنشئون يسمعون بشعرهم وراء كل ما يجلب اهتمام المستمع ، ولهذا كانوا حريصين أشد الحرص على إرضاء كل الأذواق على اختلاف ميولها واتجاهاتها ، كانوا يسجلون الأحداث المفجعة والصوادث الهزلية ويهتمون بالموضوعات الجادة والتافهة على السواء .



وبعض الإنتاج من الشعر الشعبي كان يزدهر في فترة معينة ثم لا يلبث أن يختفي ليحل محله إنتاج مختلف جديد ، وكان يقبض النجاح المستمر للبعض الآخر ، بل كان يصل هذا النجاح الى الحد الذي يضمن له الرواج في أقاليم أخرى وكثيرا ما يؤدي تنافس فرق المنشدين لقصيدة معينة الى ذبوعها وانتشارها ، كما أن رواج قصائد فرقة بذاتها كان يثير حسد الفرق الأخرى ويدفعها الى أن تحسن اختيار ما تراه ملائما لأذواق الجماهير من التراث الشعري وقد تضيف اليه ما تعتقد انه أكثر جذبا للاهتمام .

وكان الشعراء الشعبيون في يوغسلافيا .. وهم في هذا أشبه بالمنداحين في المجتمع العربي القديم - يعتمدون على الأغنية في الحصول على ما يطعمون فيه من المنح والعطايا ، ولهذا كانوا ينشدون من القصائد ما يرضى غرور هؤلاء الأغنياء .

ومما يستحق الملاحظة في دراسة الشعر الشعبي اليوغسلافي أن الشعراء اليوغسلاف كانوا يفضلون في الغالب أن يظنوا مجهولين الاسم كمولفين . حتى ولو كان معروفا بين الجميع أن

مهما ويعفو عن أخطائها ، وتحدث عن حب الأم ، وتقديس الوطن كقيمة معنوية عليا ، وكيف يتحمل الإنسان آلام الحياة في عزم وجد ، ولم ينس أن يجد قوة الروح في كفاحها ضد التفوق الجسماني ، ودعا إلى الرضى الهادئ بكل ما في الحياة والموت من متاعب وآلام الخ . لقد ضمن الشاعر الشعبي قصائده كل هذه المعاني كما لو كان يخلقه للخلود .

إن كثيرا من البواعث التي تكمن وراء قصائد الشعر الحماسي بواعث نراها في كل قصيدة حماسية قالها أي شاعر في أي مكان من العالم ولكن قوتها في القصيدة اليوغسلافية ترجع إلى أنها قد ربطت هذه البواعث بمصير الشعب اليوغسلافي ، وعبرت عنها في أسلوب يقتبس جماله من المعنى الوطني الكبير .

أما الحكاية الشعبية - التي تعتبر أكثر حرية في أسلوبها وفي شكلها - فلم تكن تحظى باهتمام اليوغسلافين ، كما كان الأمر بالنسبة للقصيدة الحماسية ، ومع ذلك فإن كثيرا من نماذجها الممتازة قد كشفت لنا عن نفس الخصائص التي كشفت عنها القصيدة الحماسية ، أي روح البساطة والاحساس الإنسانية الرقيقة ، وابتكار أشكال ونماذج جديدة .

ومع أن أصبحت القصيدة الشعبية وسيلة من أهم وسائل التعبير عند الغالبية العظمى من أبناء الشعوب اليوغسلافية ، أي الفلاحين ، فهي لم تكن تحظى بالاحترام والتقدير كعمل فني سوى بين طبقات هذه الطائفة ، أما أدب البورجوازيين الكرواتيين الذين كانوا يعيشون في مناطق بسدة عن نفوذ الحكم التركي ، أي في منطقة دالماتيا وكرواتيا الداخلية فقد كان أدبا يشبه في صورته الصامة أدب شعوب غرب أوروبا . وقد اهتم اليوغسلافون بأحداث تطورات كبيرة في حياتهم الاقتصادية والاجتماعية قبل أن يهتموا بمعالجة هذه الفوارق الأدبية الفنية بين طوائف دولتهم .

والواقع الذي لا شك فيه أن القصيدة الشعبية أي شعر الفلاحين قد تسلمت إلى الأدب البورجوازي اليوغسلافي في بداية عصر دليجيتوييا برء أي في حوالي القرن الثاني عشر ، ولكن هذا التسلسل قد كان في فترات متفرقة ومتباعدة .

هذا الشاعر هو صاحب هذه القصيدة ، ونتيجة لذلك أصبحت قصائده الشعراء ملكا مباحا لجميع أفراد المجتمع ينشدها من يشاء ويدعيها من يشاء ، وكان لهذه السياسة أثرها البعيد في جعل القصيدة الشعبية شيئا هاما في حياة اليوغسلافين ، ذلك لأن كل منشد كان يضيف إلى القصيدة ما يراه ملائما لروح عصره أو بيئته حتى أن بعض القصائد لكثرة ما أدخل عليها من إضافات فقدت كل ما يربطها بأصلها الأول وأصبحت شيئا جديدا لا يمت إلى شكلها القديم . بآية صلة ، وغدا من الصعوبة بمكان التعرف على منشئها .

وعندما قام الباحثون بدراسة الشعر الشعبي اليوغسلافي وجدوا أن القصائد القديمة أكثر ثراء بالمتنوع الفنية من قصائد المراحل التالية ، كما وجدوا أن شكل هذه القصائد القديمة ذات الأبيات المختلفة طولا ووزنا قد ظل سائدا خلال عصور طويلة ، ولم تصل هذه القصيدة إلى الشكل البسيط المكون من عشرة مقاطع إلا بعد مجادلات حادة وعديدة استغرقت فترة طويلة من الزمن .

هدف القصيدة الشعبية

استطاع الشعر الشعبي بقصائده الرائعة أن يحتل مكانة سامية في عالم الفن ، ذلك لأن نماذجه الرائجة تناولت كل موضوع في الحياة ، وعالجت كل مشكلة تواجه الجنس البشري ، لقد تحدثت عن الميلاد والموت ، عن الحب والوفاء ، عن الحرية والعدالة ، عن الثراء والفقر ، عن الفرد والمجتمع وكان حديثها في كل هذه المعاني يقدم على أسس فلسفية تسربت إليها عن طريق الأفكار العظيمة التي ألهمت عقول الميافرة العظام ، لقد امتدحت القصيدة الشعبية روح العدالة ومعنى الأيثار وحددت واجبات الفرد حيال مجتمعه ، ولكنها كانت قصيدة موجزة ودقيقة وهادئة، فيها الواقعية الصادقة التي لا تتضمن كلمة تحمل أكثر من مدلول أو أقل من معناها ، وكثيرا ما عبر الشعراء القوم عن مشاكل عصره في قصائده المتنوعة بين الشكل ذي المقاطع العشر وغيرها وكان يشحنها بعدد ضخم من الشخصيات التي يتركها لتقديم لنا نتائج صراعها من تلقاء نفسها وكان يتناول كل هذه المعاني من زاوية واحدة للصورة . . . زاوية السمو الانساني الذي يواجه مشاكل الحياة في صبر واثبات ، لقد تحدثت الشاعر عن عدم وفاء الزوجة لزوجها ، وكيف ينبغي لهذا الزوج صاحب الخلق الكريم أن يتسامح



٤ - كوستاهورمان

٥ - بوزيدار

٦ - كارل ستويكيچ

وقد حاول هؤلاء الذين كرسوا جهودهم لجمع القصيدة الشعبية ونشرها أن ينسجوا بعض القصائد إلى قائلها من الشعراء ، ولكن جهودهم لم تحظ بنجاح صادق ، ذلك لأن القصيدة الشعبية من الاعمال التي يسهم الجميع في خلقها وفي تطويرها .

وهي قصيدة تعتبر صدى للمصير الواحد وللآخرين المتشابهة ، وكانت تردد بلقّة واحدة وحظيت بانتشار واسع دون أن تصاب بالحدود الإقليمية أو الدينية بين مختلف الشعوب اليوغسلافية .

وفي بداية القرن العشرين وبظهور الصحف وتعميم الكتاب والمدرسة واتساع وسائل المواصلات ماتت القصيدة الحماسية الشعبية ولم تحي إلا في المناطق المنخلفة التي لا تزال تسودها العلاقات الاقتصادية والاجتماعية القديمة . وتقول الشاعر الوطني الذي كان في يوم من الأيام خالقا ومبتكرا إلى مجرد رجل لا يعمل له إلا أن يردد بعض القصائد القديمة التي يرويها عن الشعراء السالفين .

وفي الوقت الذي يقدر فيه الرومانتيكيون القصيدة الشعبية على أنها قيمة فنية رائعة كانوا يعتبرونها أيضا شكلا لحضارة فنية ظهرت في مرحلة معينة من تاريخ التطور البشري .

« عبد الواحد الامباري »

تدوين القصيدة الشعبية

في القرن الثاني عشر تم تدوين أول مجموعة من الشعر الشعبي على يد بعض الاساتذة من اليوغوسلافيين والاجانب .

واستطاع الرحالة الايطالي « فورتيس » عام ١٧٧٤ أن يدون بعض القصائد في كتابه المعروف وكانت اسمها قصيدة « هاسانا جينكا » التي احدثت ثورة عاطفية في الادب الأروبي بسبب ما احتوته من جمال خارق واصطلاحات كلاسيكية أصيلة .

ثم ظهر في القرن الثامن عشر مخطوط كتبه جندي ألماني دفعته الصدفة إلى حدود الامبراطورية التركية فاتصل بالسكتيرين من أبناء يوغسلافيا وسجل عنهم بعض القصائد الشعبية المتأثرة ثم دونها في كتاب اطلق عليه اسم «ايرلانجين» نسبة إلى مدينة «ايرلانجين» الألمانية التي حفظ فيها هذا المخطوط حتى الآن .

على أن الحركة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر هي التي خلقت فعلا نوعا من الاهتمام العظيم بالقصيدة الشعبية ، وكان الأستاذ « فوك ستيفنوفيك » هو أول من جمع القصائد الشعبية الصربية ، ثم اتفقت أئمة من بعده طائفة من المثقفين من أبناء الصرب وكرواتيسا نشرت مجموعة من القصائد الشعبية ومن أشهر الشعراء الذين اهتموا بجمع ونشر القصائد الشعبية اليوغسلافية .

١ - سيماميلو تيونوفيك

٢ - بيتار بيتروفيك

٣ - ستانكوفاز

الحياة الذى يبحث الحياة ... فى جسد المصانع والآلات

البترول ، تلك التى أصبحت من أكثر الصناعات نمواً ومقيدا .

البترول أساس كل تقدم :

ويرجع الفضل الأكبر فى التطور الهائل الذى طرأ على هذه الصناعة التى تملأ المجتمع البشرى سلعاً يتملأ حصرها إلى تلك المرونة التى تتميز بها فى تجاوزها مع شتى احتياجات الإنسان فى مجالات نشاطه المختلفة ، ولم تكن تلك المرونة إلا نتيجة قيام شركات متخصصة فى مجال تسويق البترول ، لعبت دوراً هاماً بين السوق والصناعة ، توجهها وفق ما يحتاج إليه السوق فعلاً ، وبالشكل الذى يحتاجه مستهلكه فى التسويق فى إيجاد السلع الجيدة والرخيصة مما للوفاء بالاحتياجات المتغيرة للمجتمع . وذلك باستقراء اتجاهات التطور الصناعى والتنبؤ على ضوئها بما سوف تكون عليه احتياجات المجتمع .

معر للبترول ... حوسبت احتياجات المجتمع

وتتمثل الأجهزة الفنية بشركة معر للبترول فى خدمة جهاز التسويق الذى يضم أخصائيين فى الصناعة والزراعة والنقل ، وكان لهذه السياسة فضل كبير فى الثقة الكبيرة التى حظيها الشركة فى مختلف المجالات .

معمل بحوث الاداء :

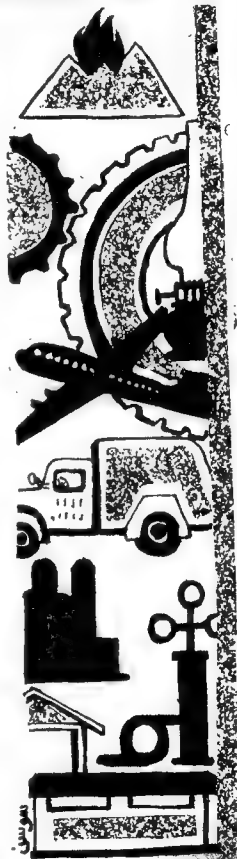
لقد وجدت شركة معر للبترول ، خدمة منها للاقتصاد القومى - ضرورة مراقبة اداء منتجاتها البترولية بعد بيعها ، فأقامت لهذا الغرض مملاً متخصصاً لاختبارات وبحوث الاداء ،

همل تأملت يوماً وأنت جالس فى شرفة منزلك ترشف قدحاً من القهوة وتركب الحركة الصارمة التى يروج بها الطريق سر تلك القوة الخارقة التى تبحث الحياة فى تلك الآلات ، وهل تصورت ماذا يمكن أن تصير إليه حياتنا لو توقفت فجأة هذه الحركة ؟

لو اخفقت القوة السحرية التى تحركها لحظة من زمان ؟ لا شك أن كل مظاهر الحياة الحديثة تتلاشى ، ويصود البشر إلى حياة الفطرة والبساطة . فإزاء هذه الحركة الكبيرة ، يقف مارد جبيل فى يده عصا سحرية يبحث الحياة بلبسة منها فى جسد كل آلة ومحرك ، ذلك هو البترول الذى يقع على عاتقه همه تزويد آلات المصانع والمزارع ووسائل النقل بالطاقة الحركية وبالمنتجات التى تكفل حسن سيرها وصيانتها . ولما كانت مختلف الصناعات فى تطور مستمر ، فإن صناعة البترول يتحتم عليها أن تسير هذا التطور خطوة ، خطوة ، حتى تكون المنتجات التى تقدمها مطابقة لكافة الاحتياجات ، قادرة على الوفاء بها .

قصة البترول :

ولقد عرف البترول فى مصر فى المهود الفايبرية ، إذ استخدمه الفراعنة فى تحنيط جثث موتاهم لصيانتها منذ آلاف السنين ، وفى بداية العصر الحديث تمكن الانسان من تقطير البترول واستخراج ما يعرف اليوم بالكبروسين فاستعمله فى الآتية . على أن ذلك لم يكن سوى بداية صناعة شاسعة ، هى صناعة



وقد حققت بحوث الاداء في شركة مصر للبترول نتائج هامة منها اطالة خدمة زيوت محركات البنزين الى ضعف خدمتها السابقة ، واطالة فترة تغيير الزيت في محركات الديزل الى ثلاث او اربعة اشعاف مدتها العادية ، هذا فضلا عن انتاج بعض انواع الزيوت والشموع محليا .
ويسر شركة مصر للبترول ان ترفع تجربتها امام اللبيل الرابية المنتجة للبترول، وهي تسمى جاهدة للسيطرة الكاملة على روتها البتروولية آملة ان ينتشر الوعي بأهمية هذه البحوث في مصر أصبحت فيه التكنولوجيا السياسية لاجلنا خطيرا للثانسة السياسية والاقتصادية تسمى منه الدول النامية اكثر من غيرها "

وظيفته التحقق من ان منتجات الشركة تفي بجميع الاغراض والمسل على ايجاد منتجات جديدة لمواجهة التطورات السريعة التي تدخل في شتى مجالات الصناعة .



المهندسون والكيماويون المتخصصون في معامل بحوث الاداء

المؤسسة المصرية العامة للاستثمار الزراعي والتعاوني

تقدم خدماتها للزراع والجمعيات التعاونية



تقوم المؤسسة بتقديم كافة الخدمات الاستثمارية ومستلزمات الانتاج النقدية والعينية للزراع أعضاء الجمعيات التعاونية بالإضافة الى ما تقدمه من خدمات في مجال الزراعة كبحث المصاحبات وتوزيع تعاونيا ليحصل الفلاحون على كامل حقوقهم وتعمل المؤسسة على تسهيل حصول الزرايع على الآلات وزيادة الانتاج وذلك عن طريق الجمعيات التعاونية .

المجلات الثقافية

تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

المجلة

مجلة الثقافة الرفيعة
رئيس التحرير

يحيى محسن

تصدر يوم ٥ من كل شهر

العدد ١٠ قروش

الفكر المعاصر

تكرهفتوح لكل القارئ

رئيس التحرير: د. فؤاد زكريا

تصدر يوم ٣ من كل شهر

العدد ١٠ قروش

الكتاب

رئيس التحرير: احمد عباس صالح

تصدر أول كل شهر

العدد ١٠ قروش

المسرح

سلي حديد في فنون المسرح

رئيس التحرير: صلاح عبدالصبور

تصدر يوم ١٥ من كل شهر

العدد ١٠ قروش

الكتاب العربي

أول مجلة يابو مصرية
في العالم العربي

رئيس التحرير

احمد عيسى

تصدر كل ٣ شهور

العدد ١٠ قروش

السينما

سلي حديد في فنون السينما

رئيس التحرير

سعد الدين وهبة

العدد ١٠ قروش

الفنون الشعبية

دراسات عن الفنون الشعبية

رئيس التحرير: د. محمد الحميد يوسف

تصدر كل ٣ شهور

العدد ١٠ قروش

اشتراكات مخفضة لطلبة الجامعات والمعاهد العليا ومطبعة الشباس
الاشتراكات والإعلانات : إدارة المجلات : ٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة .

in this region under the feudal system. In the Slavic provinces it expressed the joy of life. In Bosnia it depicted sorrow and love. In Macedonia it expressed the confusion, despair and sorrow that clouded the life of the youth in the past. The lyrical poem was sung by one singer or more.

The writer then speaks of the epic which deals with the heroic deeds of the Yugoslavians. He traces the history of the epic in Yugoslavia and says that the first manuscript including a detailed study of epics dates from 1531 and the first epic was published in 1568.

The epic dealt with the various aspects of people's life. Some epics spoke of the pagan beliefs that prevailed in ancient Slavic society. Others pointed out the ties between the Serbs and Croats and their relations with Christianity. The Serbian epics give us a clear picture of the history of Serbia in the middle ages and depict the heroism of the Serbian people.

The writer cites Marco Kraljevic as

dealt with in the Serbian and Croatian folk tales as one of the most celebrated characters.

The minstrels took a great care to satisfy the tastes of their audience.

It is noteworthy that the Yugoslavian folk poets preferred to be unknown as composers.

The folk poems dealt with birth and death, love and loyalty, freedom and justice, wealth and poverty, individual and society.

The folk tale revealed the simplicity of the people and their kind feelings.

In the twelfth century the first collection of folk poetry was recorded by some Yugoslavian and foreign scholars. In the eighteenth century a German soldier wrote some good folk poems which he heard from some Yugoslavians.

With the advent of the twentieth century the epic nearly disappeared and it is no longer related except in the remote parts where the old economic and social relations prevail.



He speaks of the religious ceremonies and gives a description of musical shows in coffee-houses, taverns, and dancing halls. He then deals with the traditions observed in marriage, childbirth and circumcision. He describes in detail the wedding celebration. After the engagement the bride-groom's folk visit the bride's parents. Later, they send presents and delicacies. The wedding night is described in detail.

The reviewer says that although the book lacks classification it gives us a great deal of information about the customs and traditions of the Tunisian people in the nineteenth century and the beginning of the twentieth.



THE PALESTINIAN FOLK COSTUMES

by
Nimr Sarhan

The folk costumes which we see today in villages and desert are survivals of the old.

Religions and economic factors, says the writer, play an important role in the maintenance of the traditional costumes. There is a great resemblance between the «dimaya» and the «tobe» which are worn by man and woman. Both wore, in time immemorial, the same barrel — like robe. The man, then, modified his robe to distinguish it from that of his wife. The writer deals in detail with the clothes worn by man in Palestine. He wears the «dimaya» and the embroidered and tasseled Druse cap. He puts on the white «Serwal» and surrounds his waist with a belt ornamented with beads.

The woman wears a silk gown, covers her head with an ornamented handker-

chief, and surrounds her waist with a silk shawl. The bedwin woman wears coloured gowns under her black robe «the Shersh». The writer speaks of costumes in various districts of Palestine showing the points of resemblance between the folk costumes in Palestine and those in the other Arab countries. The bedwin woman wears the «Saya». It is a black robe which covers all the body of the woman except her face, hands and feet. She wears also another kind of robe called the «Eh».

The bedwin wears the cloak. In winter he wears a coat made of the sheep fur. The writer cites the names of other costumes and speaks in detail of the «Goukha», the «Kherka», the «Heram», the «Shatwa» and the «Tantoor».

He then gives a brief description of the make-up used by the Palestinian women. He deals with the jewellery and ornaments worn by them.

He concludes his article by calling for wearing the folk costumes. He hopes to establish a folk museum to preserve folk tradition and show the development of folk costumes and folk arts.



FOLK POETRY IN YUGOSLAVIA

by
Abdul Wahid Alimbabi

In this article the writer tries to indicate the characteristics of the different kinds of folk poetry in Yugoslavia. He begins by dealing with the lyrical poem. He says that it was the true mirror which reflected the various aspects of the Yugoslavian life and expressed the joys and sorrows of the people. This poem varied from region to region. It depicted the nature's beauty, the challenging spirit, isolation and sorrow in Slovenia because of the critical social situation of the people

Folk News

- An Italian publishing house editing an encyclopedia of anthropology and folklore resorted to the Folklore Centre in Cairo to provide it with 45 plates representing various folk manifestations.
- The Folklore Centre provided Ministry of Youth « Festivals and Competitions Administration » with the necessary folk data and especially the customs, traditions, folk dances and costumes in the different governorates.
- The Second Music Conference was held in Cairo.
- A collection of pictures depicting the folk life of peasants in Egypt will be sent to Tunis.
- The Ethnographic Museum in Yugoslavia published a study about the tribes in East Sudan.
- The National Troupe for Folk Arts presented two performances on the stage of Opera House, last December on the occasion of Cairo millenary celebration.



Book Review

CUSTOMS AND TRADITIONS IN SAMERRA

reviewed by
Hamdi Alkonayessi

A book by Yunis Al Sheikh Ibrahim Al Samerral which deals with customs and traditions in Samerra in Iraq.

In the first chapter the author speaks of the customs and traditions concerning conception and birth. He then speaks of circumcision celebration. On the fixed day of circumcision the boys bathe in the river and wear white clothes. The guests

gather to attend the process of circumcision. The ladies sing special folk songs on this occasion, while men perform the Dabaka dance. Guns are fired in the air when the circumcised child enters wearing a black serwal (trousers) and covering his head with a special turban.

In the second chapter the author deals with the customs and traditions of marriage. He speaks of the betrothal, the « Nishan », the « Niaz » (wedding present), the dowerey and the wedding night.

In the third chapter he speaks of the traditions of travelling.

The author in the fourth chapter is confined to the festivities. The following chapters deal with the traditions of fasting and pilgrimage. He speaks of what people do on special occasions and the traditions concerning vows. He concludes his book by dealing with the folk costumes in Samerra.



Book Review

THE TUNISIAN SONGS

reviewed by
Fawzi Soliman

This book entitled « The Tunisian Songs » by Alsadik Alrizki, deals with the customs and traditions in Tunis.

The Tunisians are fond of music and songs. The author speaks of the history of singing in Tunis. He then deals with the genuine Tunisian songs. They represent the folk life and the history of the people.

As for the Tunisian melodies, he asserts that they are neither oriental nor occidental. He gives us examples of the Tunisian melodies.

The author proceeds to deal with the musical instruments used in Tunis, among which he cites the lute, the rebab, the « Cambari », the « Casaba » and the drums. Castanets are used by dancers.

AROUND THE FOLK WORLD

by

Tahseen Abdel Hay

The folk drama

An article by Dr. Abdul Hamid Yunis, in which he deals with the origins of folk drama.

Published in the Masrah Magazine.

He says that the wonderful folk shows do not depend on words alone or rhythmical action but they are absorbed in the complex unity.

Rhythmical movement is older than words. Choral song bears a dramatic element.

Dance is still common in African societies.

The writer speaks of the « Zar » as a dramatic expression. There is, he says, a close relation between the « Zar » and acting because it is accompanied with certain rites to wave off the spirits which transmigrate through the bodies of the « Zar » dancers, or to please them.

He then exhibits the views of Herodotus, and Plutarch, concerning the myth of Isis and Osiris, which bears sacred dramatic elements.

He concludes by saying that folk drama was created by the people to protect life from any deviation and we must study folk drama as it appeared in our land.

EXHIBITION OF ARTIST ALSAYED AZMI

The critic can hardly find the folk elements in plastic art exhibitions. Nevertheless we have tried to reveal the folk patterns and symbols in exhibitions of modern art.

The young artist Alsayed Azmi inaugurated his exhibition on February 28. The prevailing theme in his pictures was Suez city as symbol to the battle. He could portray the man who suffers but

never complains. He expressed in his picture the folk consciousness.

In his picture « Withstanding » he portrays three persons who resolved to struggle in spite of their wounds.

In a second painting entitled « amulet » the artist inspired the folk tradition.

A third picture called « The Land » represents the emigration of citizens who were compelled to have temporarily their houses.

In his picture « Egypt » he depicts the Motherland as symbol to civilization, history and hope. He portrays Egypt embracing the people to protect them from the « beast ».

In those pictures the artist was closely attached to the land, looking forward to the future.

THE FOLK TRAITS IN THE DANCES PERFORMED IN THE HIGHER INSTITUTE FOR PHYSICAL TRAINING

We went to this Higher Institute in search of the folk traits in the dances performed by the students. There we found many researches, made by some students about certain folk dances.

A student dealt with the harvest dance in the Governorate of Dakahliya. She said that she had seen the pretty countrywomen dance with their husbands round a fire to express their delight with the harvest.

Another student spoke to the customs and traditions in Assiut. Young country girls stay at home to milk cows or keep the house. Women always go to fill their jars with water before sunrise or after sunset.

The students deal in their researches with customs and traditions observed in marriage in Aswan, Alminia, Almansoura, Siwa and other governorates. They record the folk dances in different regions.

societies because it is believed to be endowed with magical powers. Primitive man believed that they were related with his life and environment. He thought that they were the most sacred of the musical instruments. So they developed and were made in many forms.

The earliest of drums were probably made of a piece of a hollow trunk. The membrane for the drum was the skin of a snake or a fish. Later the skins of game animals, cattle and sheep were used. Drums were beaten with sticks in different ways.

Works of art, discovered in Mesopotamia dating from 3000 B.C., and inscriptions in India dating from 2000 B.C. show to what extent drums were important. Ancient Egyptians knew the drums and developed them into different shapes. They were ritually significant and served for accompaniment to religious dancing. They were used to encourage communal work and making wine.

Drums were beaten in religious ceremonies for the induction of a state of possession suitable for communication with gods and supernatural forces.

Dancing and singing are closely related with drums. Dances vary with the rhythms. The writer cites among the dances performed, with the accompaniment of drums, the abdomen dance, the wedding dances, the harvest dance, the rain dance, the war dances... etc.

Drums are used in the bugaku dances and « No » performances in Japan. They are used in the Morris dances in England, in the frenzied tarantella in Italy, and in jazz of America.

As for singing, drums are used in the orchestra which accompanies the singer. In Egypt the street singers chant the folk « Siras » with the accompaniment of drums. In Ethiopia the singer chants accompanied by drums and hand-clapping.

The origin of the drum is unknown. Some primitive tribes believe that the drum is the invention of a bird which beat the ground with its drum-shaped tail. Pacific and South American peoples believe that it was invented by the sea god.

The drum was believed, by many primitive tribes, to be a symbol to the female. The stick symbolized the male.

The making of drums involves many magical practices and beliefs. The writer deals with them in detail. He then speaks of the forms of decoration of drums which include carving, painting and the attachment of various objects to the frame, to endow the instrument with new powers.

Some tribes in East Africa believe that drums are holy. The drumyard provides sanctuary for criminals and other fugitives as the church did in Europe.

On the other hand drums have been beaten before hanging a criminal or shooting a spy or a traitor.

Drums were beaten when an epidemic spread among people in a community at a certain time, to frighten away the disease demons.

Some bedwin tribes still use certain drum rhythms to give a warning, or announce the death of someone. Information can be conveyed by drums.

It is noteworthy to mention the great role which drums have played in wars all over the world. The bedwin and folk epics speak of the use of drums in war. In the Sira of Alhailiya drums, used to announce a great event or to give a warning, were called the « Rogoog ».

Drums still appear in parades and their relations with the ancient mythical origins are clear to scholars.



however, is no longer practised to-day. It is valueless in modern society and no one believes now that it has any effect.

The writer says that the three fruits are symbols to senses of sight, hearing and speaking. The text of the Shabsha-ba comprises many Pharaonic, Greek and Islamic concepts. It is a dramatic piece based on deep philosophical concepts.

SOME IRAQI COSTUMES

by

Dr. Waleed Elgadir

The writer asserts the originality of the Iraqi costumes. This originality, he says, is attached to the civilization and the intellectual, economic and social climate. He is of opinion that it is useless to survey the costumes without considering their historical origins and comparing their forms with the social relations prevailing in the successive periods. He speaks of the «kamis» or the «dashdash» as it is called to-day. It is the robe worn by the bedwins, the peasants and some citizens. It is woven of wool or cotton. The bedwin «dashdash» has long sleeves and in this case the robe is called «Mardoon».

Dr. Waleed then deals with the «Serwal» (trousers). It is nearly in the shape of the known trousers but it is larger. The Iraqi knew the «Serwal» in the Pre-Islamic Period and they still wear it to-day, especially the bedwins, the villagers and the Kurds. It is made of best cloth.

One of the most renowned clothes in Iraq, says the writer, is the «Zoboon». It is a kind of shirt, open from the front side and fastened to the body with a belt. Dr. Waleed enumerates in his article the different kinds of «Zoboon». The Zakhma, the Sitra and the Domeri are accessories to the «Zoboon».

The «Izar» is one of the Iraqi folk costumes. The writer gives a thorough description of the «Izar». Then he speaks of the Iraqi cloak citing its different kinds. The district of Nagaf is renowned as a centre of weaving cloaks. The «Hashimi» is a robe exclusively worn by the Iraqi women. It is made of fine natural silk and embroidered with golden threads. The Iraqi women used to wear a coloured robe under the «Hashimi» as it is transparent.

He then, deals with the head-coverings: the garadia and the yashmagh. The Kasheeda is a kind of turban made of silk and embroidered. Of head-coverings there are the «Okal» and the shawl. The writer speaks of the «Okal» in detail. He then deals with other coverings for the head, namely the Sidada, the footah, and the booshi. Dr. Waleed concludes his article by dealing with the outer coverings for the foot in Iraq.

DRUMS AND THEIR MYTHICAL ORIGINS

by

Ahmed Adam

Drums are the most widespread and oldest of the musical instruments. They are percussion instruments used by most communities and peoples. If the majority of the musical instruments had lost with the development, their relations with rites, drums are still closely attached to the mythical origins.

The drums is a hollow cylinder or vessel, of wood, metal, or earthenware, with one or two openings, covered by a stretched skin. It is sounded by beating with the hands or sticks. The most ancient drums perhaps date from the neolithic times.

Drums are indispensable in primitive

BEIRAM ALTOUNSY
WHERE HE STANDS IN OUR

FOLKLORE

by

Fawzi Elanteei

We are interested in our folk tradition because it represents the spiritual side of our history. Beiram Altounsy is closely related to our folk tradition. In his verses he depicted a great deal of the customs, traditions, beliefs and folk practices and expressed the folk life in fifty years or more. He described different types of people and dealt with their behaviour, their ways of living and their thoughts in the frame of the social, economic and historical conditions that control the formation of their customs and conduct in their daily life. Beiram lived in the popular environments, in the lanes of Alexandria. He loved the Egyptian people. He spent about twenty years in the exile and when he returned home he was conscious of the social contradiction in folk life.

The writer speaks of Beiram as a folklorist who recorded the manifestations of folk life and depicted the customs, traditions and inherited beliefs. He gives us some examples of Beiram's poetry (zagal). Beiram described the wedding celebration in detail. He also gave a thorough description of death ceremony and spoke of the traditions observed on the occasion of giving birth to a child. He dealt with the folk beliefs concerning the evil eye. He depicted the procession of the circumcised child. In addition he described coffee-houses, inns, taverns and popular hotels. He described one of these popular hotels in Al Hussein Quarter and what happened between the boarders in this hotel.

Beiram illustrated different types of people. He described the merchants, the salesmen and the Wakfs directors. He

gave us clear pictures of the foreigners, especially the Turks, Italians and Armenians. He spoke of the peasants in Upper and Lower Egypt and dealt with their local dialects, costumes, traditions and customs.

He also dealt with different types of women. He described the matchmaker, the saleswoman, the « Codia », the school girl, the wives of the merchant, the butcher and the jailer, etc...

In short, Beiram was talented in expressing the Egyptian spirit and temperament.

THE SHABSHABA

by

Abdul Monem Shemeis

The Shabshaba is closely attached to the Greek mythology and the ancient Egyptian magic. The woman who practises the Shabshaba is called the Moshabshiba. She resorts to it with the help of the Sheikhha to bring back her husband or her lover. The Sheikhha accompanies the abandoned woman to a remote place. There, the Moshabshiba covers her face and hands with a black paint, wears black clothes and let her hair hang loose on her shoulders. She holds in her hand three apples, or three oranges or three of any other kind of fruits. The Sheikhha starts the ritual by burning some incense. This consists of a drug and other substances producing pleasant odors. She then recites a certain incantation, invoking the jinn to bring back the husband or the lover of the Moshabshiba. She throws the three fruits at a statue which represents the husband or the lover. The Sheikhha takes off one of her slippers and beats it seven times while invoking the jinn and demons to bring back the desired man. The Shabshaba,

and ankle rings. The bedwin women are fond of tattooing their foreheads, chins and hands. They are clever in making certain coloured rugs, called «Homool» with which they furnish their houses. The most expensive kind of the «Homool» is the «Hawaya» which cost about seventy pounds for each. The bedwin woman spends about four months in making one of these beautiful rugs.

The writer summed up his article describing a visit to the carpet unit in Marsa Matrouh and observed the innovations in themes and forms. He pointed out that hunting is possible in the environments of Marsa Matrouh.

AMERICAN FOLK STUDIES

between progressive and reactionary
forces
by

Dr. Nabila Ibrahim

The reactionary forces in U.S.A. attempted to use folklore to fulfil their purposes during the cold war years.

On the other hand there was a keen desire to study folklore in America in the last ten years. This interest in folklore was due to class-war. The progressive forces appeared in the field of folk studies and a conflict arose between them and the reactionary folklorists.

The writer deals with the effect of Freud's method and Jung's in the studies of American folklorists. They neglected the study of the relation between the collective folk creation and the individual talent.

Many American folklorists are followers of the anthropological school. We do not exaggerate if we say that a great number of books and articles published in American Folklore Magazine deal with rites, mythology and superstitions in African tribes and the Indians of America.

The bourgeois folklorists in U.S.A.

prefer the Finn School method or the geographical historical method as it is called. Stith Thompson is the leader of this school in U.S.A. He is of opinion that folklore is a confused collection of motifs which were transmitted from another country. So folklorists have to arrange these motifs according to indexes and maps indicating their migration from one country to another and reflecting the exchange of cultures between different peoples.

With the development of methods in European folk studies, American folklorists neglected the psychological, anthropological, and geographical — historical schools. They called for field work based on the origin of folklore and its development. In 1959, Dorsan expressed his opinion about the study of folklore in an article published in the American Folklore Magazine. He called his colleagues to study the history of folklore and its development.

The number of progressive folklorists increased in U.S.A.

They are of opinion that folklore is the living and the ever-developing art of the working masses. They assert that the nature of the folk class gives the folklore its collective character and artistic features. That is why folklore spreads through verbal word. Folk song is the greatest democratic expression. The other contemporary folk forms are characterized with their realism, and emphasize the folk democratic trend.

For the first time the progressive folklorists give an interpretation to the development of folk creation. They oppose the reactionary folklorists who say that folklore is impersonal. In their opinion folklore must not be confined to the old definition based on two criteria: verbal narration and ignorance of the author's name.

The writer calls for a new definition of folklore.

THE FOLK SIDE
IN THE TWO CONFERENCES
OF ARABIC MUSIC,

held in Cairo,
March 1932 and December 1969
by

Dr. Mahmoud Ahmed Alhefni

The first Conference of Arabic Music, held in Cairo, 1932 did not deal with the folk side at all. Nevertheless it took a special care of recording a great deal of folk melodies and folk songs. Dr. M. Al-hofni enumerates the folk songs of Mohamed Alarabi, Anousa Almisriya and Om Ibrahim, as well as the folk melodies.

The second Conference took care of the folk music and folk songs. Delegates of Hungary, Rumania, U.S.S.R., German Democratic Republic, Federal Germany, Switzerland, Denmark, Spain, Turkey, Syria, Lebanon, Iraq, Kuwait, South Yemen Republic, Sudan and Libya attended the second Conference. Eighty Egyptian scientists and specialists in musicology contributed to the discussions in this conference. The delegates discussed the best methods to classify the records of folk music and they were of opinion that it is necessary to use two methods of classification : 1) According to the geographical regions ; 2) According to the subjects of the folk songs. The following six decisions were taken in this conference :

1. The Arab countries have to form music orchestras in which the traditional instruments are used to give performances of folk music.
2. Archives for the musical records must be formed.
3. An institute for musicology must be established.
4. Protection of the oral folk tradition and keeping it safe from any deviation.
5. Study of the religious musical heritage in Arab countries.
6. Change of the Folklore Centre in Cairo into a regional centre to study the Arabic folk music.

FOLKLORE
IN THE NORTHWESTERN COAST

by
Dr. Osman Khairat

In this article Dr. Osman Khairat gives a brief geographical description to the Northwestern Coast, one of the most populated regions in the West Desert. It extends from Alexandria to Al Salloom. Among the towns that lie on this coast the writer cites Alexandria, AlAmeria, King Mariut, Baheg, Borg El Arab, Al Hamam, Al Alamein, Sidi Abdul Rahman, Ghazal, Al Dhabaa, Galal, Foka, Ras El Hekma, Marsa Matrouh, Sidi Barrani and Al Salloom. Many tribes live on this coast. The bedwins live in tents scattered everywhere near the springs. Dr. Khairat describes in detail the Arab tents which vary in size.

The writer deals with the wedding circle, clap their hands rhythmically and sing some of their folk songs, which we are hardly understood, while a bedwin plays on the flute. A woman, called Alhaggala, wearing a long robe and a black veil that covers her face and head, dances in the middle of the circle while one of the bedwins fires his gun in the air.

In Marsa Matrouh the bedwin covers his head with a red fez or a big turban and wears a brodered vest and long trousers. He wraps his body with a white woollen cape, hanging down his shoulder and fixed to his vest. He also wears a lebration. Men stand in a line or in a kind of shoes called « bolgha ».

Women in this region are unveiled. They wear red robes ornamented with bright-coloured roses. They surround their waists with broad red woollen shawl. They put on beautiful long boots which are sometimes embroidered with silk threads. They pierce their noses to wear the « chenafs ». They wear silver bracelets, necklaces called « Djakd or beyia »

ple and the individuals in their behaviour and relations with each other. These elements are characterized with elasticity. They drop the redundances and modify the parts liable to modification in such a way that they keep pace with the development. In the same time they add — and they always do — new parts of which the community is in need. There is no resurrection in folklore but there is continuity in life based on traditions, experiences and tests.

We must differentiate here the social anthropology and folklore.

Humanists took care of primitive culture at first. Folklore was confined, at last, to the cultural elements that impress the forms of expression in literature and art, which emanate from communal consciousness, in the frame of a certain people, in a certain period.

Folklore is no longer confined to rural regions or emanating from peasants alone but it is closely attached to the folk life in any cultural frame that formulates the people's behaviour and relations. The study may necessitate searching for the original stream or the modern tributaries. It takes care, however, of facing the reality in the city and in the village alike. The scholar in this stage has to be satisfied with the description of the phenomenon. But to make use of this phenomenon needs a special consciousness which enables the student to distinguish between the genuine and the forged, the useful and the harmful, the negative and the positive, bearing in mind that the tastes of the masses develop in their turn. Perhaps the best method to make use of the folk data is to search for its originality and to free it from harm, deviation and negativism.

The editor then speaks of the separation between the formal letters and arts, on the one hand, and folklore on the other

hand. He asserts that both were of advantage to each other.

He says that folklorist must choose from the folk data what is genuine. He must be acquainted with the methods of field work, classification and preparation of accurate archives.

Folklore is not in need of resurrection or discovery of fossilized culture but it necessitates knowledge and consciousness in addition to the ability to distinguish the genuine data. He pointed out that the folk material develops in two directions : from the top of the social structure to its base and vice versa. The masses adopted many literary and artistic forms although they were the creation of the elite or the aristocracy. On the other hand a great number of those classes admired many folk literary and artistic forms.

The editor says that there is no contradiction between nationalism and internationalism in the field of folklore. The racial theories were superseded by new ones. That was not in response to human inclination, but it was the result of the objective treatment.

Imperialism tried to overrule peoples through cultural work. It tried to create competing or conflicting schisms. For this purpose it kept cultural elements which were liable to extinction.

Folklore made use of the results of linguistic, anthropological, social and psychological studies. This culminated in the fact that discrimination between races is no longer an infallible truth.

Folklore does not contradict science and, is not an obstacle in the way of technological progress. It is no longer remnants of the past. It is part and parcel of the society in which we live. It is always developing. It is able to modify its form and content by modifying its function.

Defence of Folklore

by
Dr. Abdulhamid Yunis

I have not ignored that folklorists or specialized scholars are still in need of pleading for folklore, because it has, long since, taken place among the humanities in Egypt and in the Arab World. It is not haphazard to choose the above-mentioned title for this article which I write after twenty five years, pleading for the folk literature.

In fact, what my friend Dr. Lewis Awad wrote in Al Ahram about «folklore and reactionary forces and «folklore and imperialism», revealed the need clarify and define the conception of folklore, especially after the wonderful results which the humanities achieved in the field of folk life. It revealed also the need of accurate specialization to choose the folk data, classify and exhibit.

The intellectual life felt the need to correct the «national» tradition in response to the developments which changed the ways of life and work, modified many human and social relations and liberated the forms and contents of expression. The intellectuals, naturally responded to this need and began to study the written folk texts. They started with folk poems and folk tales, especially the Sira of Abu Zeid, Sira of Antara, Sira of Seif Ibn Zi Yazan, Sira of Al Zahir Bibars, Sira of Zatil Himma... etc.

When people resorted to planning and the High Council for Arts, Letters and Social Sciences came into being, the Com-

mission of folk literature appeared to take place among the commissions representing the forms of expression. One of the renowned writers suggested that the work of this commission must be confined to «the literature in local commission must be confined to «the literature in local dialects». It was decided to add the forms which use line, colour and mass to the forms which use oral word on the base of the fact that there is close relation between them and the people in the field of creation and taste together.

Meanwhile the Folklore Centre was established and the folk studies in the University and high institutes extended to cover the theoretical study of folklore and field work. In this atmosphere amateurs and professionals appeared to benefit by folk tradition in show, information and creation. The interest of people in folk tradition designates its value and the originality of a great deal of its kinds and forms. That is why Dr. Lewis is right to lay the subject of folklore before the specialists to define its conception, to distinguish what is considered of folklore and to clarify its function.

The editor says that some specialized scientists and some intellectuals were of opinion that folklore is the fossils and remnants of a previous civilization or a past historical phase. But now folklore consists of living cultural elements which are effective and keep pace with the peo-



Editor-in-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunis.

Editorial Staff :

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny.

Ahmed Roushdi Saleh.

Abdel Ghani Abu El-Eneen.

Fawzi El-Anteel.

Editorial Secretary :

Tahseen Abdel Hay.

Art Supervisor :

El-Sayed Azmy.

A Quarterly Magazine
Office : 5, 26 July Street



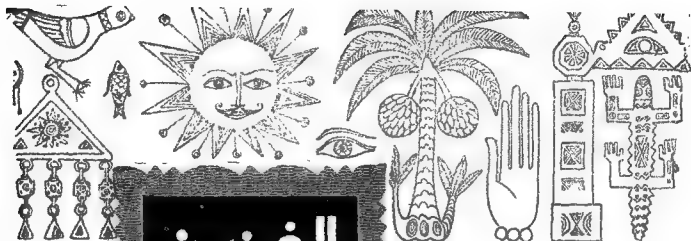
القنوة

الصحيفة

١١٧



العدد ١٧٥
١٩٧٥
الطبعة الأولى



الفنون الشعبية

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

رئيس التحرير:

الدكتور عبد الحميد بونين

هيئة التحرير:

د. محمود أحمد الحفنى د. أحمد شدى صالح

د. نبيلة إبراهيم د. فوزى العنيل

د. أحمد مرسى

سكرتير التحرير:

تحسين عبد الحمت

المشرف الفني:

السيد عزمى

فهرس

الصفحة

الموضوع

- ٣ • معهد الفنون الشعبية مشروع جدير بالتنفيذ
د . عبد الحميد يونس
- ٩ • الموسيقى الشعبية في النوبة وصانها بالموسيقى
المصرية القديمة .
د . محمود أحمد الحفنى
- ١٤ • تخيل 'أبلع' . ومكانته في ثقافة الشعبية
د . عثمان خريت
- ٢٦ • منشء الشعب
دكتورة نبيلة إبراهيم
- ٣٤ • اتجاهات البحث في الألفية الشعبية
د . محمود فهمى حجازى
- ٤٢ • الفولكلور وثقافة المجتمع
د . أحمد مرسى
- ٥١ • الذهب ومكانته من التراث الشعبى
أحمد آدم محمد
- ٥٨ • قصة حسن البهرى بين التراث الشفاهى والمردود
مدلى إبراهيم
- ٦٤ • الأزياء الشعبية في الكويت
حصة الرافى
- ٧٣ • الخيال البدائى
جابر عصفور
(أبواب الحل)
- ٩٠ • جولة الفنون الشعبية
الفنون الشعبية في عصر التكنولوجيا
- ٩٣ • الحرف اليدوية وصناعات الشعبية
الى متى تهدل موسيقانا الشعبية
- ٩٥ • تحسين عبد الحى
- ٩٧ • مكتبة الفنون الشعبية
المعادن والتقاليد الشعبية
د . محمد الحميد يونس
- ٩٨ • الادب الشعبى في تونس
محمد تكرى انور
- ١٠٣ • صور عراقية ملونة
محمد احمد يوسف
- عالم الفنون الشعبية
• الرقص الشعبى في افريقيا واهميته في الحياة الاجتماعية
عبد الواحد الابابى
- قارة ام الصغير
جودة عبد الحميد يوسف
- ١١١ • صورة الغلاف الامامى : عروسة الولد ، وهى
ترتبط في اذهان الناس بحلول الولد النبوى الشريف
وما يصاحب ذلك من احتفالات شعبية ودينية ، وعروسة
الولد احدى المظاهر البارزة في هذه الاحتفالات . وكثيرا
ما يتلفن الصانع الشعبى في صنعها مصيفا ومبتكرا .
- صورة الغلاف الطفلى : عبارة نوبية ، تظهر فيها
الوحدات الزخرفية والحوائط المرتفعة . مما يؤكد اتصالها
بالتراث المصرى القديم .

معهد الفنون الشعبية !

.. مشروع جدير بالتنفيذ

الكتور عبد الحميد نور الدين

اسمعون بها في كثير من الاحيان دعاه الرجعيه وجنود الاسمفار . ولما كاتب اكاديميه الفنون هي الهياكل التي تدعى على توصل الأجيال في عتائم الإبداع والفن والفن والفن . فما ينبغي له من وعي وعلم وقدره حلاقة فان (معهد الفنون الشعبية) سيدعم الانس التي تقوم عليها الأكاديمية ويسمك المجال الذي نشاط بها ان يعز دة .. ولم بعد هناك سلك في أن وزارة الثقافة هي المسئولة عن الحفاظ على التراث الشعبي وحمايته من الدخيل وللازائف وعائته . بل مساهره التطور بنفس الخطوات التي اتبعت - وبماح باسمهوار - للفنون الرفيعة الأخرى . وهذه المهمة ليست مقصورة على نهضة المعلمين ولكنها تتجاوز ذلك الى رعاية الإبداع الشعبي نفسه مع الكشف عن عبقرياته ونماذجها وتصنيفها وعرضها واعادها للدراسن والفنانين المبدعين . ولم يتوقف الحياة الثقافية عن الدعوة الى انشاء « معهد الفنون الشعبية » منذ أكثر من عشر سنوات ولقد استجابت وزارة الثقافة مسكورة لهذه الدعوة الجادة الواعية وكان بصورها لأكاديمية الفنون بصورا متكاملة يستوعب الثقافة الشعبية والأبداع الشعبي وليس أدل على ذلك من الاحتمال بوضع حجر

لنا في حاجة الى ان تؤكد مره اخرى الحاجة الماسة الى انشاء .. معهد للفنون الشعبية . فالصورة المتكاملة لآدابيه للفنون لا تحق الا باسناد هذا المعهد .. ولقد عبرت الحياة الثقافية في مصر والسعود العربية السقيقة الأخرى عن هذه الحاجة في كل مناسبة . ذلك لأن التراث الشعبي الذي يوسسل بالكلمة والابدية والاساره والحركة وشكل الماده يقوم بوظائف حيوية واساسيه بلافرد والجماعات . وهو الذي يربط ماضيهما بعاهرها ويشتاق ثقافيه وحضاريه وهو الذي يحق وجودنا الانساني مع الامم والشعوب الأخرى وهو الذي يخلصنا من ابداسب وعوامل التجهود وانار التخلف وفوق هذا كله يجسم التراث الشعبي احلام الجماعة تجسيدا يدفعها الى السير حيث في مدارج التقدم .

ولقد اوضحت العناية بالتراث الشعبي ضرورة خلق اجيال فادره على تمييز الاصيل من الدخيل والمتحول .. جيل يستطيع ان يخلص هذا التراث من البقايا والرواسب التي تحول دون الاخذ بأسباب التقدم الحضاري ، والتي تعجب الرؤية الصحيحة للأهداف الحقيقية والتي



والوحدات الوجودية في وزارة الثقافة ، ولا أقول في غيرها من الوزارات .
وعلى هذا الأسس يقتضينا الواجب الثقافي أن نتقدم بهذه الصورة - المحطة والمركز لمعهد الفنون الشعبية ..

أهداف المعهد

ولا تحتاج الأهداف الرئيسية لمعهد الفنون الشعبية إلى كشف أو استقصاء أو حتى إعمال فكر ... إن هذه الأهداف هي : -

١ - خلق أجيال من الخاسمين على قدر مناسب من التخصص في « المأثورات الشعبية » يلمعون بأصولها ومناهج دراستها وتصنيفها إلى جانب الأسس بالعمل الميداني التي يتبعها ويجمع ولانها ونماذجها من بيئاتها المختلفة .

٢ - اظهار مجموعة من التخصصين في « الفنون الشعبية » بحيث يبرز التخصص الدقيق في كل من هذه الفنون مع المشاركة في العلم بأصول الفنون الشعبية والقدرة على تمييزها .

٣ - مسؤولة الحيلة الفنية والثقافية على

الأساس لهذا المعهد في نفس اللحظة التي خرجت فيها فكرة الأكاديمية إلى الوجود ولم تعد مجرد معاهد مبعثرة لهذا الفن أو ذاك من فنون الحركة والابتعا . كما أن المسؤولين عن « مركز الفنون الشعبية » وقت ذاك قد بادروا إلى تنظيم « معهد الفنون الشعبية » بأقسامه ومتاحفه ومراحل الدراسة فيه . وإذا كانت الوظيفة تخلق العضو - كما يقول علماء الحياة والأحياء - فإن تعاملها بعد قصورا عن إدراك جوهر الثقافة وعناصرها الحقيقية ووظائفها الإيجابية إلى جانب تدخلها وتكاملها وتأثير بعضها في بعض .

ومع الاعتراف التام بالظروف الحقيقية التي يمر بها شعبنا في معركة المصير الحضاري ، فإن انشاء معهد الفنون الشعبية لا يمكن أن يعد ترفا أو تزييدا أو عنصرا غير حيوي يمكن الاستغناء عنه ، أو - على الأقل القليل - تاجيله . وإخراجه إلى حيز الوجود بعد التعمور بالصحافة الملهة إليه يمكن أن يتحقق من الناحية العملية في أضيق الحدود مع الاستفادة الكاملة من المرافق والمعاهد



• وتواصله للعاملين في مجالات الثقافة والفنون .
ومما يفساغف من الاحساس بحاجة الحياة
الثقافية الى انشاء « معهد الفنون الشعبية »
ظهور دعوات مماثلة عند اكثر الشعوب العربية
الشقيقة . وهم ينتظرون ريادة الطريق توضيحها
للتصور وتصحيحا للخطي وتصويبا للمناهج ومن
الضروري الافادة من تبادل الخبرات واستقبال
بعثات طلابية وبخاصة للاخذ باسباب التمييز
والجمع والتصنيف للمادة الشعبية والالمام عن
علم صحيح بمناهج العمل الميداني واساليب
العرض الفني الملائم لكل مرحلة وكل بيئة .

وتحقيق هذه الاهداف لا يعد طموحا يتجاوز
الطاقة ، اذا نحن اهدنا الى اقصى حد من معاهد
الحركة والايقاء والتبليغ بحيث تعمى - في هذه
المرحلة على الأقل - بالوسيلة الشعبية والرقص
الشعبي والدراما الشعبية كما هو الحال في
اكاديميات فنية اخرى . والاستغلال البقظ
للاماكن يجعل التدريس والتدريب في حدود
الطاقة الموجودة الآن مع الاعتراف بحاجة ذلك

تواصل الحلق التقليدي في صناعة الفنون
والحرف التقليدية او الشعبية حتى يتاح لها
التقدم ولا تندرس للانقراض او الانحراف او
التزييف .

٤ - معاونة العاملين في مجالات الثقافة على
اختلاف عناصرها ووسائلها وبيئاتها على الالمام
بأهمية الفنون الشعبية وتمييز عناصرها ومعرفة
قوانين تطورها ومناهج جمعها وعرضها للافادة
من ذلك في الحفاظ على التراث الشعبي
والتقاليد الادبية والفنية الشعبية .

وهذه الاهداف من اليسير ان تتحقق اذا
استوعب « معهد الفنون الشعبية » الجوانب
التعليمية والتطبيقية والتدريبية أي ان
يستوعب الدراسة النظرية ان يثبت الاختيار
استعدادهم لها كما يستوعب العمل الميداني
ومناهج التصنيف والعرض والتكوين . وان
تسعى مسئولية المعهد بحيث تسم « لتلمذة
الفنية والمهنية » للعاملين في مجال الفنون
والحرف التقليدية وان يعد المعهد دورات - منتظمة

الى براعة في تبادل اليرامج والمراحل والفنون على الأماكن المتاحة

٣ - قسم الرقص الشعبي :

وهذا القسم من أهم الأقسام بمعهد الفنون الشعبية ذلك لأن الحركة والإيقاع لها جذورها وارتباطها بسائر الفنون الشعبية وسيتم التفرقة بين الرقص الشعبي من ناحية وما يسمى خطأ « الرقص الشرقي » من ناحية أخرى . وهذه الدراسة تؤكد الحاجة الى الإلمام بأصول عامة للفنون الشعبية ثم يكون التخصص في فن من فنونها كالرقص الشعبي . ومن الممكن ، بل من المفيد أيضا إنشاء شعبه خاصة بالرقص الشعبي في معهد (البالية) للإلمام بالتعبير التي تتوسل بالحركات والإيقاعات وللأخذ بمنهج العمل الميداني في مواجهة الواقعية للرقصات الشعبية مع الأخذ بالأساليب المقررة في تدوين الحركات المقردة والمركبة وبذلك تخلق أجيال من الفنانين والمصممين والمنفذين لرقصات شعبية معدة للعرض أمام الجماهير الى جانب الارتكاز على تقاليد مكنية في التعبير الفني الخلاق بالحركة والإيقاع . وينسحب ما قلناه عن تنظيم البرامج والدروس في الموسيقى الشعبية على هذا - القسم ذلك لأن الطلاب يستطيعون الحصول على التخصص الدقيق في الرقص الشعبي وفي القواعد والأصول العامة للحركة والإيقاع اذا أنشئ هذا القسم في معهد البالية .

٤ - قسم الفنون والحرف التقليدية الشعبية :

وهذا القسم يبين على : -
أولا : خلق أجيال من الدارسين المتخصصين في تاريخ الفن التشكيلي وتقاليد وأصوله في وطننا والعمل على الاحتفاظ بمقوماتها الأصلية وبخاصة في هذه المرحلة التي تعمل الآلة الكبيرة على تبديدها .

ثانيا : العناية بالتلمذة الفنية والحرفية التقليدية التي تقوم على تواصل الخبرة مباشرة من جيل الى جيل ومن الميسور ان تضم الوحدات الحرفية الى المعهد المقترح مع مقالها في بيئتها التي اشتهرت فيها وليس هناك تناقض ما بين شعبية التلمذة الفنية والحرفية وبين التخصص الدقيق الذي يركز على مراحل متعددة من التلمذة النظرية والتطبيقية لأن وزارة الثقافة بحكم وظيفتها مسئولة عن رعاية الفنون والحرف التقليدية وليس ادل على الاحساس بالحاجة الى تنظيم العمل في هذا المجال ، من المقترحات المتعددة التمييز بين الاصيل والزائف في هذا الحال ، كما أن وحدات الرسم والخرف والتعبير التي تحتاج اليها الصناعات الآلية من الممكن أن تستعار أو تستلهم من الفنون والحرف

اما اداة العهد لتخضع لنفس اللوائح التي تدار بمقتضاها معاهد كالتربية الفنون . وإذا كنا نضع تخيلها مواضع لهذه الفنون الشعبية فإن ذلك لا يعنى إغلافة في جنونه ومكانته من المعاهد الفنية الأخرى ولم يذهبنا الى ذلك إلا لخصوص الحاجة القصصيات الخاصة التي على علمها اليوم الكامل بواقعنا والأوضاع الضعيفة لطلابنا والمزيد لطلابنا

قسم العهد

يصوغ أهداف العهد الوحدات التي يقيمها ، مع تلك الوحدات الخاصة بصيانة الأجيال والآلات وشئون العاملين كما أن مركز الفنون الشعبية يظل كما هو ، ولكن في إطار العهد ونظام الأكاديمية ويضمهم أقرب ما يكون الى الحياة العمل بالنسبة الى المعاهد الفنية التي تعتمد العمل الميداني من جهة والعمل التطبيقي من ناحية أخرى وعلى هذا الأساس يتألف العهد الشعبية من الأقسام الرئيسية الآتية : -

١ - قسم الفنون

ويضم هذا القسم الفنون الشعبية والفنون الحديثة والفنون المعاصرة ومن أجل تطور وعنايه به وتغيير روحه وتغييرها وتغييرها للفن الشعبي ويضم هذا القسم التصوير - الماء - الفولكلور - سحرية المصنوعات والفنون الانحياز الى قوامها من رسم - سحرية العمل الميداني وأعداد لأوسيف .

ويوجد فيه :
١ - قسم التشبيك والرسومات
٢ - قسم المراسم الى جانب علاقته بالفنون الأخرى

٢ - قسم الموسيقى الشعبية

وتقوم الدراسة فيه على الأساس النظري والتطبيقي والتربوي ومن الممكن بل من المفيد أن ينشئها في معهد الكوثر فتوار الموسيقى « بالأكاديمية فبخاصة بالهبة ، شعبية التي يقيمها وأصولها والآلات التي تنقلها وتقاليد استلهامها وبذلك يمكن العمل في معهد الفنون الشعبية التي من شأنها العمل في حالة التخصص - الموسيقى

تنظيم اليرامج وتوزيع الدروس بحيث يستطيع الطلاب في معهد الفنون الشعبية حضورها .

التقليدية وسيستيج هذا القسم تصحيح خطأ شائع جعل ما يسمى بالصناعات البيئية مجرد عمل من أعمال الرعاية الاجتماعية .

٥ - المكتبة والأرشيف :

وهي الامتداد الطبيعي لمركز الفنون الشعبية بوضعه الحالي يقوم على المشاركة في التخطيط للمصلح الميداني وتنظيم التنفيذ واحكام التمييز والجمع والاخذ بالاساليب الفنية في التوثيق بعد التسجيل واعداد أرشيف دقيق منوع مستكمل للبيانات المطلوبة وتقدم هذا القسم مكتبة سمعية بصرية تضم الوثائق الصوتية والتصويرية الثابتة والمتحركة الى جانب الكتب والدوريات والمجموعات الدونة .

ومن الطبيعي ان تكون هناك وحدات للصياغة الى جانب الجهاز الاداري الذي ينظم جانب الانضباط الوظيفي في المعهد طبقا للقوانين العامة وقانون الاكاديمية ولائحة المعهد .

اما المتحف المكتشف فان الظروف تحول بيننا وبين تنفيذ مشروعه في الوقت الحاضر مع الاعتراف بالحاجة اليه استكمالا للتصور الصحيح لمدينة الفنون ولكن ذلك لا يملنا من :-

١ - تنظيم متحف مركزي محدود أو معرض دائم للمقتنيات والنماذج والصور الشعبية .

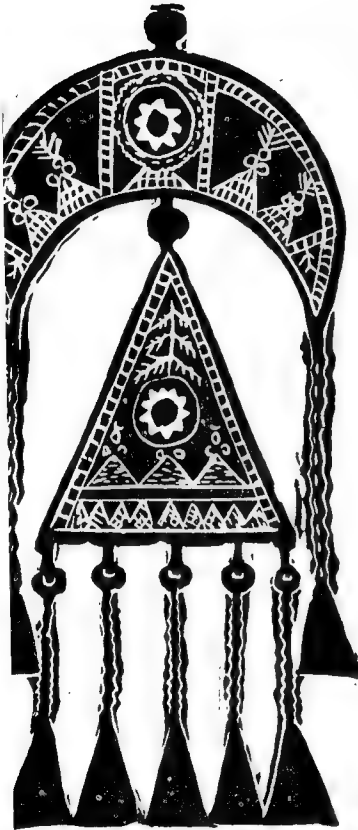
٢ - اقامة معارض اقليمية ونوعية في وحدات وزارة الثقافة بالأقاليم وهو عمل لا يكلف شيئا يذكر .

٣ - اعداد معارض متنقلة للفنون والأزياء والأدوات الشعبية تنتخب بدقة تمييزا لأصالتها من ناحية وحسن تمثيلها لثقافتنا الشعبية والحضارية من ناحية أخرى .

طلاب المعهد

وتحدد أهداف معهد « الفنون الشعبية » المؤهلات التي ينبغي أن تتوفر في الطلاب الذين يلتحقون به :-

أولاً : لما كان هذا المعهد في واقع امره تخصصا دقيقا وحيويا في وقت واحد فان هذا يفرض على الدارسين أن يكونوا من الحاصلين على ليسانس أو بكالوريوس أو دبلوم من الكليات الجامعية (الدراسات الإنسانية) ومن المعاهد الفنية العليا وما يعادلها ذلك لأن المطلوب هو متابعة الدراسة العليا لتحصيل تخصص دقيق في المأثورات والفنون الشعبية ، لا من حيث القدرة على التعليم أو الممارسة فحسب ، ولكن من حيث الخبرة بتمييز التراث الشعبي ومناهج عرضه واستغلاله في تثقيف الجماهير وصقل أذواقهم ومعاونتهم على





من التدريب وتكافؤ في الوقت نفسه تخصص
الموظفين الذين يراد تدريبهم ومن الممكن أن يحضر
هؤلاء العاملين بعض دراسات المعهد في إطار مرحلة
أو تخصص معينين إلى جانب الدورات التدريبية
التي ينظمها المعهد طبقاً لقسدراته من ناحية
واحتمالات وزارة الثقافة من ناحية أخرى .

ومن المفيد إلى أقصى حد أن يؤخذ بنظام
« البعثات الداخلية » للممتازين من العاملين في
وزارة الثقافة بحيث تتاح لهم دراسة عليا
وتخصص دقيق يفيدهم في عملهم ويرثي بهم في
مدارج المعرفة والوظيفة معا . وهذا النظام
ينسحب على الوزارات الأخرى مثل وزارة
الغشيب والارشاد القومي وهي الوزارات التي
تحتاج إلى الدراسة العليا التي ينهض معهد
الفنون الشعبية بتبعاتها .

وإذا كانت الفنون الشعبية هي التي تحقّق
وجدان الجماعة فإن دراستها على الصعيد القومي
يستلزم الأخذ بنظام الوافدين من الدول العربية
الشقيقة التي بدأت تعنى بالفنون الشعبية
الزمنية والتشكيلية . وبذلك يفتح المعهد أبوابه
لإنشاء الدول الشقيقة كغيره من الكليات والمعاهد
وأجتماع الطلاب العرب المتخصصين في الفنون
الشعبية سيجعلهم فوق الأخذ بالنماذج العلمية
يتبادلون المعارف ويتعاونون في التعريف والعرض

« دكتور عبد الحميد يونس »

مسايرة التطور الحضاري والاجتماعي
والتكنولوجي . ولا بد من مستوى على قدر من
الرفعة والامتياز يثبت ميل الطالب لهذه الدراسة
العليا وذلك التخصص الدقيق ورغبته في أن
يعيش به وله .

ثانياً : تفرض رعاية الهيئة الاجتماعية ، مثلة
في وزارة الثقافة للتراث الفني الشعبي أن يتيح
هذا المعهد لأصحاب المواهب الذين يصدرون في
محاولاتهم الإبداعية عن تراث الشعب ووجدانه
أن يلتحقوا بمعهد الفنون الشعبية عميقاً لمعارفهم
وصقلوا لأدواقهم ولزويدها لهم بالنماذج الحرفية
التي تناسب وسائلهم في التعبير الفني . وتفرض
هذه الرعاية أيضاً على المعهد أن يفتح أبوابه
للحداق في مجال الفنون والحرف التقليدية أخذاً
بمنهج « التلمذة » المهنية والفنية . ويستتبع
هذا بالضرورة أن تضم وحدات الممارسة
والتلمذة المهنية والفنية التقليدية إلى معهد الفنون
الشعبية مع بقائها - كما سبق أن ذكرنا - في
بيئاتها التي اشتهرت فيها . وهذا النوع من
الطلاب يقتضي وضع اختبارات دقيقة تكشف
عن المواهب وتبين مدى الحلق المنشود .

ثالثاً : أن وضع برامج تدريبية تقوم على
أساس المعارف النظرية والمواجهة الواقعية
للفنّان والآثار والمقتنيات يضم إلى المعهد طلاباً
من العاملين في مرافق وزارة الثقافة المختلفة .
وهذه البرامج لا بد أن تناسب الأهداف المقصودة

الموسيقى الشعبية في النوبة

وصلتها..

بالموسيقى المصرية القديمة

دكتور محمود أحمد الحصى

والجزء الجنوبي من بلاد النوبة المصرية التي بلاد تلك المنطقة تسمى نظراً لخصوبة بعض أراضيها وهو لذلك أكثرها ترويضاً وأهل النوبة بصفة عامة شديديو المحافظة على عاداتهم وتقاليدهم المتوارثة ، يحضرون طليبا ، يحضرون بأصالتها يتزوجون فيما بينهم حرصاً منهم على نقاء أجيالهم وعشائريهم . ولذلك بقيت لهم التقديس القديمة التي يحتفلون بها فيما بينهم على الرغم من عيشهم الحديث ، كما عاشت . بينهم عادات وتقاليد قديمة لم تتأثر كثيراً بتغيرات المذاهب الحديثة وقد ساعد على بقائها عزولتهم في الحياة لملاو بلاد القرون والأجيال

والتي عجز عليها اللغات عن تعريف الرغيم بأن لغة أهل النوبة هي من بقايا اللغات المصرية القديمة وتقديم ما يؤيد هذا القول تأييداً مطلقاً يصعد به عن مخسود القروى والإسكندرية ، فإن عيشه الموسيقى سعد حقا منهم في هذه الناحية ، إذ يسمعون الكارنيج بتقديم الوتر إلى من يعزف الآلات موسيقية عثر عليها في الجوفات ، وبما أن أهل النوبة مستعملون في تلك الجهات دون تفسير أو تطوير .

وعنه إحدى مزايا الآلات الموسيقية في خدمتها للتاريخ العام . ذلك بأن تلك الآلات ليست كالتماثيل أو المسكوكات التي تدل على عصر حضارة عصر معين ومدنية بلدتها ، إنما الآلات الموسيقية في انتقالها من جيل إلى جيل ، وأن

القبائل النوبية مجموعة ضخمة تسكن أرضاً تمتد رقعتها على جانبي وادي النيل ، في مصر والسودان معا ، من جنوب مدينة أسوان حتى تبلغ مشارف الخرطوم . وهي بذلك تنقسم تقسيماً إدارياً فقط إلى قسمين : بلاد النوبة في مصر وبلاد النوبة في السودان . وتمتد أراضي النوبة المصرية (قبل التهجير) بين أسوان ووادي حلفا . ويقولون أن أصل هذه القبائل منحدر من سكان وادي النيل الأقدمين ، وأن كلمة « النوبة » لفظة مصرية قديمة معناها باللغة الهروغليفية «أرض الذهب» حيث كانت توجد مناجمه هناك .

* * *

ومنذ القرن السابع الميلادي غزا العرب بلاد النوبة من الناحية الشمالية قادمين من مصر ، كما أن مجموعة عربية أخرى استمرت تعبر البحر الأحمر لقرون طويلة مهاجرة من الجزيرة العربية حتى أصبحت تلك البلاد في مجموعها عربية إسلامية .

وأهل النوبة بصفة عامة يتكلمون اللغة العربية إلى جانب لغتهم الخاصة ، وهي لغة غير مدونة يزعمون أنها منحدرة أيضاً من اللغة المصرية القديمة ، ويسمونها « الرطان » .

والنوبي فنانون بطبعه ، شغوفون بالزخرف والتمشيد . شديدي الميل لسماع الموسيقى والتأثر بها ، وأن لم يبلغ فيها بعد إلى مستوى الاحتراف بالمعنى الحديث لهذه الكلمة .



الناى الطويل.



عازفة الكنتارة من نقوش
الأسرة ١٨ بمدافن طيبة مقبرة ٣٨



عازفة بالكنتارة من نقوش
الأسرة ١٩ في طيبة مقبرة ١١٣

القضيب الجانبى الطويل زاد توتر الأوتار وارتفعت حدة الصوت ، وعلى العكس إذا كان تحريك الحلقات إلى ناحية القضيب الجانبى القصير قل توتر الأوتار وزاد الصوت غلظا .

ويحمل العازف هذه الآلة على صدره أثناء العزف بها فى وضع أفقى (صورة) أو رأسى (صورة) . ويصمم على الأوتار باليد اليسرى ، وتوقع اليد اليمنى على الأوتار أما بالأصابع مباشرة أو بضرباب .

وهذه الآلة المنتشرة فى بلاد النوبة ، هي الآلة المحببة أيضاً فى منطقة القنسال والمعروفة هناك باسم « السمسمية » . وهي آلة فرعونية احتفظت بها بلاد النوبة دون أن يطرأ عليها أى تغيير . وهذه الآلة تسمى باللغة المصرية القديمة كنسر (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة) ، واشتق من هذا اللفظ تسميتها العبرية كنور ، والعربية كناره (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة) . وقد ظهرت فى مصر حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م . وكان يستعملها العازف ، على النحو الذى يستعملها عليه النوبيين اليوم فى المنطقة المصرية والسودانية بحملها فى وضع أفقى (صورة عازفة بالكنتارة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة بمدافن طيبة مقبرة ٣٨) أو رأسى (صورة عازفة بالكنتارة من نقوش الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة مقبرة ١١٣) .

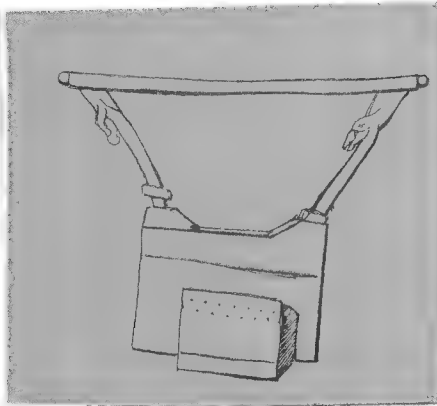
وقد رأينا فى إحدى النقوش المصرية القديمة امرأة تعرف بتلك الآلة وتضرب بيدها من حين

عصر إلى عصر ، ومن أرض إلى أرض ، أشبه شيء بالتموجات الهوائية التى تنقل الصوت من مصدر إرساله إلى موضع استقباله أمينة عليه محافظة على أصوله . وكلما بدلت القبائل على التأثر بالمدينات لأسباب اجتماعية أو جغرافية ، بقيت تلك الآلات على حالتها ، التى انتقلت بها إليها دون تغيير أو تطوير .

فلنسلط الضوء إذن على الآلات الموسيقية المستعملة فى بلاد النوبة فى الوقت الحاضر لنرى مدى مطابقتها لمثيلاتها من الآلات المصرية القديمة .

آلات وترية :

الآلات الوترية الرئيسية التى يستخدمها أهالى النوبة هي « الطمبورة » وقد يسمونها « القيثارة » أو « قسر » (بكسر القاف والميم) . وهي آلة ذات خمسة أوتار معدنية تجرى تسويتها وفق السلم الخماسى . صندوقها المصنوع من المعدن (طبق) ، وفى النادر ما يصنع من الخشب ، مغطى برقعة من الجلد الرقيق . يخرج منه قاضبان جانبيان من الخشب أحدهما أقصر من الآخر ، يقطعهما قضيب أمامى تنزلق عليه حلققات تثبت فيها الأوتار من أحد طرفيها ، ثم تنزل الأوتار فى مستوى الصندوق المصنوع لتثبت فيه من طرفها الآخر . وليس لهذه الآلة مفاتيح أو ما يسمى بالملاوى تسوى بواسطتها الأوتار كما هو الشأن فى جميع الآلات الوترية الأخرى ، إنما تسمى أوتار تلك الآلة عن طريق انزلاق الحلققات على القضيب الأمامى . فإذا كان تحريكها ناحية



كنارة محفوظة في متحف برلين

وفضلًا عن توافر هذه الآلات على اختلاف أنواعها في نقوش الدولة القديمة (وكان السلم الخامس هو المستعمل في تلك الدولة) فإن عددا كبيرا منها عثر عليه في الحفريات المصرية ومحفوظ في المتحف المصري بالقاهرة وفي كثير من المتاحف المصرية في عواصم العالم .

الآلات الإيقاعية :

أكثر الآلات الإيقاعية انتشارا في بلاد النوبة « الطارق » (١) وهو نوع من الدفوف ذو وجه واحد من الرق غير ذي صنوج .

ويكثر في منطقة النوبة السودانية استعمال « الطبول السودانية » وهي طبول على شكل الزير ذات وجه واحد من الرق مشدود على فتحة العليا وينتهي من أسفل بفتحة ضيقة . ويحمل على حامل أثناء الضرب عليه . وقد يصنع على أشكال أخرى متقاربة . والى جانب هذه الدفوف والطبول يصاحب أداء الأغاني الشعبية في النوبة التصفيق بالأيدي والدق بالأرجل .

وإذا ماعدنا إلى المدينة الموسيقية في مصر في عهد الدولة القديمة وجدنا أهم الآلات الإيقاعية هي الأنواع المختلفة من هذه الطبول والدفوف . بل لقد تفننوا في صناعة المصفاقات فلم يكتفوا بالتصفيق بالأيدي والدق بالأرجل بل صنعوا من

(١) أميل إلى الاعتقاد بأن لفظ « طارق » إنما هو تصحيف من كلمة « طار » ، فليس الطارق إلا إطارا من الخشب شلت عليه رقعة من جلد الطبول .

لآخر عي الصندوق المصوت في أثناء العزف تقوية للإيقاع ، وهو ما يفعله أيضا بعض العازفين بهذه الآلة من النوبيين . ومن طريقة الاستعمال هذه يمكن أن تفهم تسمية العرب لهذه الآلة أحيانا بالصنج ذات الأوتار ، إذ الصنج أيضا من آلات النقر .

وقد عثر في الحفريات المصرية على خمس قطع من هذه الآلة ، ثلاث منها محفوظة في المتحف المصري ببرلين الشرقية (صورة) وواحدة في ليون بهولندا ، وواحدة بالمتحف المصري بالقاهرة .

آلات النفخ :

أهم آلات النفخ المستعملة في بلاد النوبة هي ما يعرفه الموسيقيون باسم «السلامية» و «الكول» (والثالثة جواب الأولى) . وهاتان الآلتان وفصيلتهما قصبان من القاب مفتوحة الطرفين . ويسميهما العرب القصبة أو القصابة . ويحصل الموسيقى معه عددا من هذه الآلات مختلفة الأطوال، والأحجام لاستعمال ما يتناسب منها والنغم التي يصيغ منه اللحن والطبقة الصوتية التي يؤدي منها حدة ، غلظا .

وإذا ما رجعنا مع التاريخ إلى أكثر من ستة آلاف عام وجدنا البقرة المصرية القديمة لا تعرف من آلات النفخ إلا هذه الآلات المصنوعة من القاب ومنها آلات الناي الطويل الذي يستعمله العازف وهو واقف والناي القصير الذي يستعمله وهو جالس ، ثم آلة الزمارة المزودة ذات الأربعة ثقوب والصفارة ، وكلها مهياة لإداء الحان السلم الخامس (٣ صور) .



« اعط العيش لمن لا حقل له • وفلم تنفسك
من العمل الصالح ما يكفل لها سعادة الآخرة » •

وكما نلمس في حياة فلاحنا المعاصر مصاحبته
لثور أو حيوانه في الحقل ، والبدوي الجملة في
الصحراء ، وكيف يشعر كل منهما بمسؤوليته
نحو صديقه الحيوان وأنه شريك في الحياة ،
يحاوره ويخاطبه ويناجيه كأنما هو إنسان مدرك
يفضى إليه بما في قلبه من عميق المشاعر والتعاطف
والحرص والاعتزاز • • فإنا نجد هذه الظاهرة
بمعناها في الأغاني المصرية القديمة وما يماثلها في
الأغاني الشعبية النوبية •

فمن الأغاني الشعبية المصرية القديمة قول
الفلاح يخاطب ثورانه في أثناء درس القمح :

« ادوسى لنفسك ، ادوسى لنفسك أيته الشتران »
« ادوسى لنفسك ، فهذا القش علفك ، والقمح
قوت سيدك » •

« لا تكلى ولا تعرفى في العمل هودة فجو هذا
أيوم معتكلى » •

فإذا انتقلنا عبر الدهور والعصور بما يروى على
أربعة آلاف عام فإنا نستمتع ببن أغاني بلاد النوبة
أغنية شعبية يخاطب فيها البدوي جملة أثناء سيره
في الصحراء فيمتدحه ثم يذكره بأنه سيده الذي

الحسب والعظام ، وفي أحجام مختلفة ، الأيدي
المصفقة والروس المصفقة والألواح المصفقة الخ •

الفناء :

وبعد هذه اللمحة العابرة عن الآلات الموسيقية
ننتقل إلى الحديث عن طابع الفناء الشعبي واللونه
الشائعة في بلاد النوبة ، ومدى صلتها بالأغاني
المصرية القديمة •

لا جدال في أن الأغاني في الدولة حقياس
ثقافتها وميزان حضارتها • وكلما ارتقى الشعب
ارتقت معه أغانيه • وتمتاز أكثر الشعوب حضارة
في العصر الذي تعيش فيه بظاهرة واضحة هي
تنوع ألوان الفناء بما يسائر مطالب الحياة
الاجتماعية من الأغنيات العاطفية وأغاني العمل
وأغاني المناسبات والأغاني القومية والدينية وأغاني
الاعلام والترفيه والمتعة بالحياة الخ • وتلك
الظاهرة يعينها تنمئذاتها واضحة في الأغاني المصرية
القديمة ، كما نرى امتداد ظلالها في بلاد النوبة •
فهي أغاني عفيفة خيرة تميل إلى ذكر العمل والقيام
بالواجب •

فمن الأغاني المصرية القديمة في الحظ على عمل
الحزن :



في غالبته بصاحبة جماعية وفي اطار السلم
الخماسي .

وكثيرا ما تكون للأغاني الشعبية في تلك
المنطقة قيمة موسيقية كبيرة وميزة فنية عالية ،
أملت على الفنان الشعبي الموهبة الطبيعية
والاستعداد الفطري ، فنرى المغني هو الشاعر
وهو المؤلف والمحسن والمؤدي وذلك على الرغم من
أنه في غالبية الاحوال غير مختص لهذه الصناعة،
انما هو مجرد فلاح أو بدوي ، أو صاحب مهنة
أخرى يتكسب منها عيشه ، والشعب النوبي في
جملته موسيقي بالفطرة حتى أن جماعات
الموسيقيين حين يظهرون استحسانهم للمغناء
يؤدون عبارات هذا الاستحسان بنغمة من نفس
الدرجة الصوتية التي يستقر عليها قفلات اللحن .
ومن أرق أغاني التوبة نوع يسمونه «النسيم»
وفيهِ يجلس المغنون اثنان أو ثلاثة أو أربعة
القرصلة على شكل دائرة ويفنون بالتبادل الواحد
بعد الآخر ، يصاحبهم المرددون مع الضرب بالآلات
(الطار) والتصفيق بالأيدي . وكثيرا ما تجرى
تلك المصاحبة على يقاع مستقل بذاته ،
بسيط أو مركب ، مفاير لايقاع الغناء بحيث
يحدث أحيانا ثلاثة أنواع من الاقاعات في وقت
واحد . . . وذلك ما نسميه من الاصطلاح الموسيقي
تعدد الايقاع ، ويعرفه الأوربيون باسم «بوليرتم»

ل د • محمود أحمد الحفني

(1) ولقد تستعمل الطبول السودانية بمنطقة التوبة

في السودان .

يقوم على حمايته ، ويعترف له بأنه قضى في جواره
حياة سعيدة بعيدة عن دهاء الناس ومكرهم .

ومن الأغاني العاطفية في العهد الفرعوني القديم
وصفت الحبيب لشجرة الجميز التي سيلتقى تحت
ظلالها مع حبيبته فيقول :

« ان شجرة الجميز . . التي قامت بدى بفوسها
هاهي ذى تهبنا نتكلم ، وإن كانها كالسمل »

وتتمتد ظلال تلك الأغنية الشعبية القديمة
فنستمع الى النوبي المعاصر في إحدى أغنياته
العاطفية يقول :

« ان ماء الكوز الموضوع تحت زير حبيبي له
طعم قمر الدين . . . وكان المصريون الأقدمون كلّفين
بالزهور والعطور وإن أشعارهم ونصوصهم أهزجهم
زائخة بالإشارة الى تلك الناحية . فمن أغانيهم
الشعبية في المناسبات قول المغني المصري القديم
في ليلة شم النسيم .

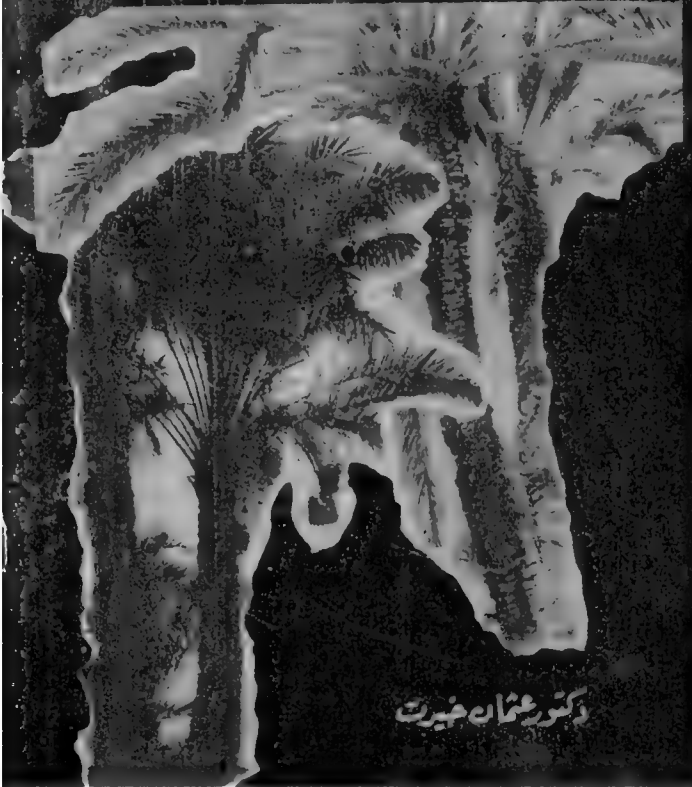
وكذلك نرى كلف النوبيين يطلق البخور
وضع الكليل زهور اللوتس على ساقى ختنك (يعنى
زوجته) وصدرها ، تلك الأخت المقيمة في صدرك
ولتصدق الموسيقى . »

وكذلك نرى كلف النوبيين يطبلق البخور
والزهور والعطور التي لا يخلو منها بيت ولا
تموزها مناسبة .

وكما أن الأغاني النوبية في معانيها جادة رفيعة
فانها كذلك في أدائها لا تعرف الخلعة والميوعة ولا
التلاعب بحروف اللمة ، وأداء هذه الألحان يجري

نخيل البلح

مطبخه في الشارقة السنية



دكتور عثمان خيرت

لم يجد الناس قديماً في مختلف نواحيهم وبساتينهم ، ما يستعينون به في الحصول على حاجاتهم ومستلزمات حياتهم ، سوى التربة التي يطاؤونها وما يحيط بهم من حيوان ونبات ، وهكذا شكلت أياديهم بعد أن هداهم تفكيرهم العديد من الصناعات من مختلف هذه الخامات ، وثلاث الصناعات الفخارية والصوفية والحديدية والحوصية التي ما زال الكثير من غاديجها تراثاً شعبياً متوارثاً حتى الآن . ومن أبرز هذه الحامات من بين العديد من النباتات « نخيل البلح » .

ويعتبر نخيل البلح من الأشجار المعمرة التي عرفت في مصر من عصر ما قبل التاريخ ، ويحتل أن يكون موطنه الأول (كما جاء على لسان ألكم كتاب العرب) إحدى جزر الخليج العربي ومنها انتشر نحو الهند ثم إلى الشرق الأقصى حتى الصين . ويقول (بلاتز) أنه دخل الهند في أوائل القرن الثامن عقب الغزو الأول للمسلمين لها . كما ذكر أن المسلمين كثروا الفخر به حتى أنه لا ينسج جيبسدا في أي قطر . لا يدين بالدين الاسلامي ؟ ويعتبر الفينيقيون أول من نشر زراعته في حوض البحر الأبيض المتوسط ، ويقول (دي كاثول) أنه نسي في مصر من النيلوز التي كان يلقبها الغزاة الآتون من جهة اشرق أو الغرب بعد أكل ثمارها أو على يد الإغراب الرعاة الذين وفدوا إلى مصر من بلاد العرب .

وقد جاء ذكره في القرآن الكريم في سورة مريم (فاجادها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني بمثل هذا وكنت نسبا منسيا = فندم من تحتها الا تهنئي قد جعل ربك تحتك سريا = وهزى إليك بجلد النخلة تساقط عليك رطباً جنيا = فكل واشربي وقري عينا فاما ترى من البشر احدا يقول انى نزلت للرحمين صومرا فلن اكلم السيوم انسيا) . وورد في الاحاديث النبوية الشريفة ان النبي عليه السلام أخذ جريدة رطبة وشقها نصفين وألقاها على قبري رجلين ثم قال انها ليعذبان ولله يخفف عنهما ما لم ييبسا ، وقد تسمى به بريدة الصباحي رضى الله عنه فأوصى بوضع سجع نخيل البلح على قبره . كما أوصى النبي بالبلح طعاماً للحوامل فقال (اطعموا نسداكم التمر فان من كان طعامها التمر خرج ولدها حليماً) ، وقال أيضاً (اما الرطب فطعام مريم ولو أراد الله لها طعاماً خيراً منه لا طعمها إياه) . وقد أشاد بذكره الشعراء والطبيب في وصفه الكتاب في مختلف العصور ، كما عثر في الاديرة القبطية القديمة على أساطير تخص

نخيل البلح ونعل ذلك يرجع الى ن تماره كات طعام مريم : لا يوجد مدة حملها المسيح عليه السلام .

ويعتبر نخيل البلح من أكثر النباتات قيمة لدى المصريين منذ عهد الفرانعة حتى رقننا هذا لا له من قيمة اقتصادية كبيرة وأهميه خاصة ، فما من جزء من أجزائه الا وتبنى عليه مصلحة أو تستمد منه منفعة وتقوم عليه صناعات كثيرة تجعله وحدة قائمة بذاتها تثبت مكانته من الثقافة الشعبية .

ولقد قدس المصريون انقضاء نخيل البلح ، وكان من أهم الاشجار التي ازدانت بها حدائقهم ، واحبوا أكل ثماره طازجة أو مجففة ، واستفادوا من مختلف أجزائه فجهزوا منها الكثير من الصناعات والأدوات واستعانوا به في فن عازتهم ونقوشهم . وقد ذكر اسم نخيل البلح ضمن نقوش بعض المقابر من عصر الأسرة الخامسة ، وكثر تمثيل النخيل على جدران مقابر الدرة الحديثة ومعابدها وخصوصاً مقابر (الجرة) ومعبد الدير البحري بطيبة من عصر الأسرة الثامنة عشرة (حوالي ١٥٥٥ ق.م) ، وظهرت بالمقابر والمعابد المصرية القديمة أعمدة ضخمة صنعت تيجانها على شكل النخيل .

وكان المصريون القدماء يطلقون لفظ (بشر) على كل شيء حلو الطعم ، وقد يكون هذا اللفظ أساساً لاستقاق اسم نخيل البلح (بشرت) . وكانوا يسمون ثمار البلح أسماء عدة منها (بشر) ونبسب البلح (بن دت) أو (بنجا) كما كانوا يسمون الياف القعد القاعدى للأوراق (بن ج بشر) والأوراق (انعت) وخشب نخيل البلح (با) . وكانوا يجنون الثمار في سلة تسمى (هسن) ولعلها هي المعروفة لدينا الآن باسم (مشنة) .

ولقد عثر على بقايا من سوقه في حفائر العصر الحجري القديم في الواحات الخارجة . ولم يثر على ثماره الا منذ عصر الدولة الوسطى (حوالي ٢٠٠٠ ق.م) على الرغم من ورود اسمه ضمن قرباين الدولة القديمة ، وان كانت قد وجدت إحدى بشوره في حفائر حلوان ويقال انها تتبع عصر الدولة القديمة . كما عثر في مقبرة قرب ارمنت من موميا من عصر ما قبل التاريخ ملفوفة في حصر من ورقات نخيل البلح ، وعلى نخلة صغيرة كاملة بأحدى مقابر سفارة حول موميا من عهد الأسرة الأولى (حوالي ٢٢٠٠ ق.م) ، كما اكتشف في حفائر القطا بمحافظة الجيزة أنهم كانوا يشدون محاور الأوراق (الجريد) على

موميات موتاهم لتبقى الأيدي والأرجل مستقيمة، كما جعلوا من الوريقات الحديثة النمو فراشا لموتاهم .

ولم تقتصر فائدة نخيل البلج عند المصريين القدماء على أكل ثماره ، بل استخرجوا من منقوعها ، نوعا من الحمر استعملوه في عملية التحنيط لاحتوائه على الكحول ، واستعملوا بجنوده في عصر ما قبل الأسرات في تسقيف منازلهم المصنوعة من اللبن ولما استعملوا الاحجار في البناء قلدوا شكل جذوع في اسقف مقابرهم كما يشاهد في مقبرة (دع واد) بالجيزة من عصر الأسرة الرابعة (حوالي ٢٧٢٠ ق.م) و (بتاح حتب) بسقارة من عصر الأسرة الخامسة .

اما محاور الاوراق (الجريد) فاستعملوها في تشييد العظائر وفي تغطية مسقوف منازلهم ، وفي تجهيز الفراعين للكتابة أو التلوين بعد حرس أطرافها ، كما استعملوها بعد شقها في عمل الاقفاص وفي تجهيز حمر لتجفيف الجبن . واستعملوا الوريقات كاملة أو بعد شقها الى شرائح رقيقة في صناعة الحصر وأنواع السلال والمناخل والاطباق والمراوح والصنادل ، أما الصاليج التي تحمل الثمار فقد جهزوا منها المكائس والفراجين . ومن ليف الاغصان القاعدية جدلوا الحبال والحوايا التي توضع على الرأس عند حمل جرار الماء وعملوا الاكياس والشباك ، كما استعملوها في الأسرة الحادية والعشرين في تثبيت صفوف الشعر المستعار الذي كان يضعه القسس على رؤوسهم .

وكانوا يستعملون اشواك أوراق نخيل البلج في تجهيز فخاخ صيد الغزلان والطيال . وتركب هذه الفخاخ من حلقة من الجريد يثبت بها عدد كبير من هذه الاشواك تتجه أطرافها الحادة نحو رؤسها ، وتربط بحبل متين مجدول من شعر الماعز ، وتثبت بخية في ولد من الجريد . ثم توزع في الأماكن التي يرتادها الغزال والفتيل وتقرس الإوتاد في التربة وتغطى كلها بالرمال . فإذا ما وطنها بأقدامه انزلق الظلف الى أسفل وسقط حلقة الشوك وتعذر عليه استخلاصه ووقف في مكانه لا يستطيع حراكا ، فيسرع اليه الصياد ليقبض عليه حيا . وما زال هذا النوع من الفخاخ يستعمله البدو في الصحارى المصرية . وفي السودان .

وقد برع المصريون القدماء في عمل نماذج من السيفساء كثمار البلج وأوراقه ، ونظموها في

شكل قلائد للترزين بها . كما احتفظوا في مقابرهم بنماذج لنخيل البلج من الخشب وغيره تيمنا بها واعتقادا منهم بأنها قد تعود الى حالتها الطبيعية في الحياة الأخرى .

وقد تفنن المصريون القدماء في عمل الباقات الجنائزية من أوراق نخيل البلج بعد جدل وريقاتها وعقد الزهر اليها . وما زال هذا التقليد القديم الذي ورثه المصريون عن أجدادهم الفراعنة متبعا حتى وقتنا هذا فضعون جريد البلج وقد لتخفيف العذاب وطلب الرحمة ، كما يوزعون ثماره صدقة على موتاهم .

ولم يغفل الطب قديما من ذكر نخيل البلج ، فاستعمل المصريون القدماء مسحوق ثماره في تجهيز بعض أنواع العقاقير الطبية كما ذكر (ولكنسون) انهم نسبوا للنخيل وثماره لثمائية وستين قائمة . واستعمل العرب بعض أجزائه في تحضير مختلف أنواع العقاقير ، فقد ذكر (داود الانطاكي) أن لب النخيل اذا فرش أو لبس حبلن الاورام والترهل والاستسقاء ، كما انه ينفع في علاج القراع والحكة والجرب غلا ، ومحرقة يفتت العصعص ، شربا ، كما أنه يسكن البواسير ، ورماد كل أنواعه شديد التنقية للإنسان وأمراض اللثة ، مدمل للجراحات جال للبهق والبرص . يقال ان بعض بدو الصحراء والمزارعين في مصر يستعملون أطراف الاشواك الورقية (السبا) - تشنيد وكسر السنن - بعد استبعاد قواعدها وغلى منقوعها في علاج السعال الشديد ، كما يستعملون المناط، الداخلية من الحريد المنقعة من صناعة الاقفاص وسواها والتي تسمى بالحرق لتفكس القرص ولعلاج الدوسنطاريا ، الا ان هذا المنقوع اذا أعطي للنساء الحوامل تسبب عنه موت اجنتهم . ويقال ان مسحوق النواة بعد تجفيفها ومسحوقها يبيد بعض الامراض الصدرية ويخفف الاسهال ويعزك الشهية الى الطعام .

وقد ذكر (جودج وات) في قاموسه عن منتجات الهند الاقتصادية ، ان ثمار البلج ذات نفع في علاج الحمى والسعال والربو وغير ذلك من أمراض الصدر ، وفي إزالة رائحة الفم الكريهة ، وان عصيرها مرطب وملين وطارد للبلغم . كما يقول ان الصمغ المستخرج من بعض اصناف نخيل البلج علاج نافع للاسهال وأمراض الجهاز البولي والتناسلي ، وان عجينة مسحوق



رسم ملون لحديقة مصرية قديمة تتوسطها بركة مائية ومحاطة بأشجار نخيل البلح (تحتس الرابع او امينوفيس الثالث ١٢٢٠ - ١٢٧٥ ق م)

وقد ذكر (كلوت بك) ان عددها يبلغ ٨٤ صنفًا منها ما هو جاف ويسمى بالتمر ومنها ما هو نصف جاف ومنها ما هو طرى ولب • وتختلف هذه الاصناف وسمياتها تبعًا لاختلاف البيئة والبقاع والاصقاع ، هذا الى جانب المساحات الشاسعة المزروعة من البذرة والتي تسمى مجهلاً وتعتبر الثمار من أحب الفواكه لدى المصريين فهي غذاء شعبي اقتصادي في متناول الجميع •

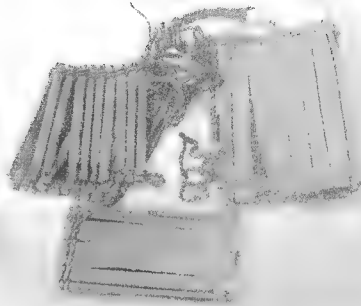
وتمر دهور وعصور ونخيل البلح خالد باصاليته محتفظ بمكانته وأهميته ، لا فرق بين ماضيه وحاضره ، فقد كان وما زال من أكثر النباتات فائدة لدى المصريين • فهو من أحب النباتات لدى الفلاح ولا غنى له عنه لعلاقته الوثيقة بالكثير من أموره الحيوية وصلته الكبيرة بمستلزماته الحقلية والمنزلية • ومن أجزائه نشات ثقافة شعبية تتمثل في العديد من الصناعات الخوصمية وهي من أهم الصناعات

البيدور ذات فائدة اذا ما وضعت فوق الجفون في علاج السحابة والرمد الصديدي واعتماد القرنية أو التهابها •

وليس في مصر من الغابات الطبيعية غير ما ينمو من اشجار نخيل البلح ، فتكثر في المناطق الساحلية وفي محافظتي الشرقية والجيزة علاوة على انتشارها في بلاد النوبة القديمة ومصر العليا والوسطى ووحدات الصحراء الغربية • وتظهر هذه الغابات في منظر خلاب كبساط سندس أنضر انتصب في سوق النخيل وتزاحمت ، حاملة تيجان أوراقها التي تقاربت وتلاصقت ، فلا تدع مجالاً لرؤية ما تحتها اذا نظر اليها الانسان من عل •

وقد اعتبر (بليني) أشجار نخيل البلح أميرات المملكة النباتية • وتتعدد الاصناف الموجودة في مصر تبعًا لاختلاف أنواع ثمارها ،

جميع لتجفيف الجبن
مصنوع من جريد
نخيل البلح وجد في
نوم اوشيم في العصر
الافريقي الروماني



خبرهن ، وفي صنع الاقفاص المتعددة الاشكال والاحجام التي تستعمل في تربية الطيور الداجنة ونقلها أو الاتجار بها وفي تعبئة اصناف الخضر والفاكهة . أما الجزء العريض القاعدي من الجريد فيفصل ليستعمل كعوامات للشبراك بدلا من القلطين ، أو يدق ليكون مكساة أو يستعمل وقودا .

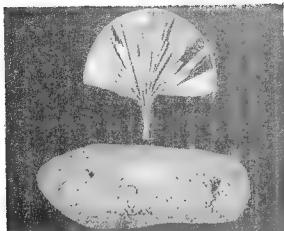
وفي زيارة قديمة لى لبلدة قوص بمحافظة قنا وبلاد النوبة لاحظت ان كل الاسرة التي ينتمى اليها اهلون عليها مصنوعة من الجريد (عشجرتي) ، وهي تقليد متبع في كل نواحي مصر العليا حيث تكثر العقارب صيفا فلا تصل الى النائم لنعومة سطح الجريد وانزلاق ارجلها عليه . كما لاحظت ان النوبيين يستعملون ثمار البلح كطعم في السمائم لصيد الاسماك .

ويدخل الجريد في رياضة ريفية شعبية جهزت كل خاماتها من نخيل البلح ، ولأطفال القرى ولع كبير بها ويقبلون عليها في الليالي القمرية ويسمونها (الحكشة) . فينقسم الاطفال الى فريقين يحمل كل فرد فيهما جريدة يزيدها طولها عن المتر قليلا تنتهي بالجزء العريض القاعدي المنحني ويضربون بها خلال مبارياتهم كرة كوروا من جبال ليف البلح . ومما لا شك فيه ان لعبة (الهوكي) المعروفة قد أخذت عن لعبة الحكشة المتوارثة في مصر من قديم الزمن .

البنيية وفي مقدمة الحرف اليدوية التي تعتبر فنا شعبيا تقليديا متوارثا أباً عن جد يعود الى عهد المصريين القدماء . وزيارة واحدة للمتحف المصري ولقسم الزراعة المصرية القديمة بالمتحف الزراعي ثم للعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغوري تقيم الدليل على ان المصريين هم أول من بدأوا به ، فما زالت المراحيش والاطباق والقفص والمقاطف والشبراك والحيال وسواها التي صنعت منذ آلاف السنين بالأيدي المصرية لا تفتقر في الشكل واللون والدقة والجودة والجمال عما تشكله الأيادي حاليها في ريف وادي النيل ووحدات الصحراء .

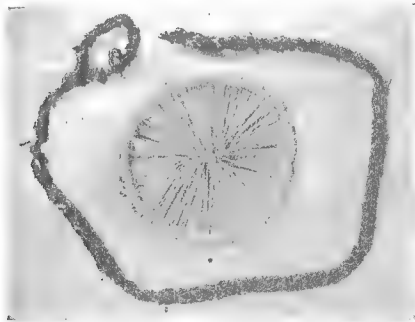
فما زال اهلون يستعملون السوق كعمامات لحمل الأسقف ، أو تصفف بعد شققها لتسقيف الحجرات ، وفي عمل الابواب ، وفي تشييد قناطر صغيرة للعبور عليها فوق الترعة والقنوات . وفي الواحات يضعونها بعد تجفيفها عند منابع الميون فخشب النخيل يعيش طويلا في الماء ولا يفضلها الا خشب الدوم ، كما تستخدم بعد تسخيرها وقودا .

أما الجريد الجاف فيستعمل في تسقيف الحجرات ، وفي عمل أبواب الحدائق ، وكأسيجة تحيط بها وبالحظائر ومساطيع البلح ، وفي تجهيز الاثاث المنزلي من أسرة ومقاعد ومناضد ، وفي أعداد برادع الحمر وعسد الجمال والمطارج (جمع مطرحة) التي تستعملها الريفيات عند تجهيز



مروحة وجدت في دير المدينة بالاقصر (حوالى
١٢٥٠ ق . م) وصنعت طول ٣٦ سم (في عصر غير
معروف) وهما مصنوعان من وريقات نخيل البلح
والبردي

نموذج لاجد فخاخ صيد الغزلان والطيائل مصنوع من اشواك اوراق نخيل البلح والجريد وشعر الماعز قطره ١٦ سم
في عصر ما قبل الاسرات



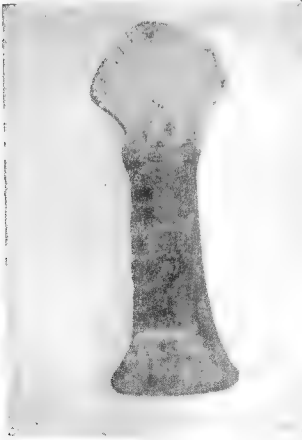
وفى واحة سيوة اذا ما بارح الزقالة (وهم طبقة العمال الذين يعملون في الحقول والحدائق نهارا وفى الحراسة ليلا ويقابلهم التملية فى وادى النيل) دورهم ليعملوا فى الحدائق (**الحطاييا**) البعيدة ولم يجدوا ثقابا ، طريقة فريدة فى اعداد قداحة من جريد البيلج بسمونها هناك (**التشيطط**) فيسأون بقطعتين من جريد البيلج وينزعون عن سطح كل منهما طبقة من القشرة ويحكونهما معا بسرعة وبقسوة فتتولد الحرارة وينتج الشرر . ويذنون هذه القداحة البدائية بحفرها بخطوط ونقوش تلون باللونين الأزرق والاحمر ، وتعتبر واحدة من بين عديد تراثهم الشعبى .

ويستعمل الخوص (الورىقات) فى شتى الصناعات الخوصية كتمسك القفف والمساطف والزناجيل والسلال والأطباق والمراجيح والمراوح والمذبات لطرد الذباب والأبطة والبرادع والحصر والابراش لفرش الحجرات والمكاييل لتكسيل البلدور والحجوب . وتقوم النساء عادة بهذه الاعمال كصناعة أصلية أو اضافية لتمضية اوقات الفراغ ، واجملها وأدقها صنعا ما تقوم به نساء واحة سيوة . كما يصنع منه لليونته ومرونته (الكريئة) التى تستعمل فى حشو الاثاث ، وليس بعيدا عما انه كان يصنع منه بعد شقه الى شرائح رقيقة خوص الطرايش التى احدثت .

ومن ليف الأغصان القاعدية البنى اللون تجدل الحبال وتصنع المكانس وفرش لمسح البساط والامراس المتينة والمشايات والدواسات وأيادى المقساطف وقواعدها ، كما تصنع منه فى واحة سيوة شبك لصيد الطير .

ومن الناس من يأكل قلب النخلة أى لبها وجمارها اذا ما قطعت ، ويتركب هذا اللب من طبقات ليفية متراكبة بعضها فوق بعض تشبه اللوز الغض فى قوامه وطعمه . ويعتبر جمار نخيل البيلج مسهلا ، واذا عصر كان مازده وهو طازج شرابا حلوا ويكون مسكرا اذا ما تخمر . وتقطع النخلة اذا استغنى المزارع عنها لعدم جودة ثمارها أو لكونها مذكرة ويستفيد بكل جزء من اجزائها حتى شراب عصارتها . فيجردها أولا من اوراقها حتى يصل الى قلبها ويأكل لبها ، ثم يحفر فى قممتها حفرة صغيرة أو أكثر يدق فى كل منها مسمارا كبيرا ويلقى بكل مسمار جرة فخارية ، وتنتج قطرات العصارة الصاعدة من أسفل الساق الى أعلاه نحو المسمار لتستقر فى الجرة التى يتم امتلاؤها فى صباح اليوم التالى . ويسمون هذا الشراب (**اللجبي**) وهو مشروب مرطب حلو منعش

نموذج من الفخار لنظلة بلج طول ١٧ سم (العصر الرومانى)





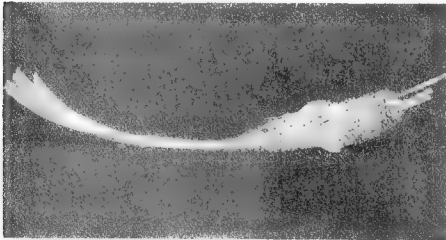
نموذج من الخرف لاجدى اوراق نخيل
البلح ، وهي جزء من قلادة مصرية
قديمة ذات لون أزرق (الاسرة
الثامنة عشر)

أليافها ثم تجدل لتكون حبالاً • أما النوى فله في
الواحات أهمية كبيرة ، فيكوم لكثرتة ووفرته في
هيئة تلال ويجرشونه ويقدمونه علفاً للماشية
والابل والأغنام والماعز فهو غنى بمادته الغذائية
الانديوسبرمية القرنية • وإذا حمص وطحن قد
يكون أفضل مذاقاً من البين نفسه في تحضير
القهوة • وتستعمل النوبيات مسحوقة بعد حرقه
في تخطيط حواجبهن ، أما إذا زاد عن الحاجة
فيستعمل وقوداً •

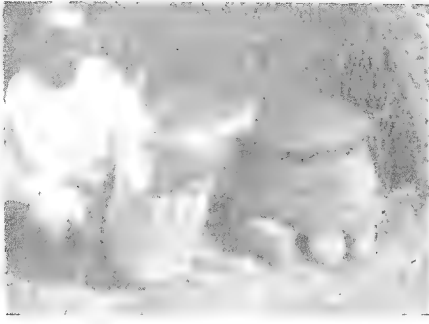
وفي الواحات يخزنون ثمار البلح كما يخزن
الفلاح القمح والذرة في ريف وأدى النيل ،
فيكبسون الثمار في عبوات من الخوص تسمى
(قنايل) ويسمى البلح المحفوظ بهذه الطريقة
(المونة) فهو المؤونة التي ياكلونها طول العام •
ويحصلون من الثمار على عسل البلح فينتقون منها

محبوب لدى الجميع ويشرب عادة طازجا لانه
سريع التخمر •

ويقابل موسم جنى ثمار البلح في وحات
الصحراء الغربية موسم جنى القطن في وادي
النيل ، وهو هناك موسم سرور وبهجة وعيد
تنشط فيه الحركة التجارية والمعاملات المالية
وتتعدد خلاله حفلات الزفاف والزواج • فترى
المساطيع (جمع مسطاح) المحاطة بسياج من جريد
البلح وقد اكتست بكيمان وتلوح لرائيها كمهرجان
تتفاوت في أحجامها وتلوح لرائيها كمهرجان
بمختلف ألوانها ، وتعتبر أسواقا يقصدها التجار
الراغبون في الشراء وقد قيدوا جمال قوافلهم في
رقة مجاورة لتكون مربطاً لها •
ويستعمل السباط بعد فصل الثمار عنه
كاملاً في عمل المكائس ، أو تدق عساليجه لفصل



باقة جنائزية منجذولة من اوراق نخيل البلح (من العصر الإفرنجي الروماني)



زناييل واحة سيوة مملوءة بالعجوة (المونة)

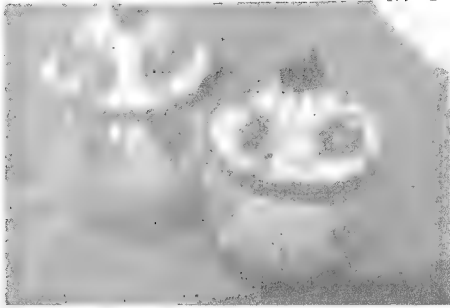
يحتفلون بها كل عام وهي (احد السعف) •
فقد أصبح السعف الذي تعبر خضرته عن الحياة
المتجددة والذي حمله الشعب مع آغصان الزيتون
والورود والرياحين ولوحوا به كالأعلام للسيد
المسيح عليه السلام والذي فرشوه في طريقه
وتحت أقدامه عند دخوله طافرا مدينة اورشليم
تذكارا شعبيا خالدا لهذه المناسبة ، ثم تطور
الامر الى تقصيل السعف الحديث النمو الذي
يؤخذ من قلب النخلة رمزاً لصفاء القلب وبياضه
ونقاؤه فيجدل الاهلون وريقاته ويضفونها في
هذا اليوم في هيئة باقات متعددة الاشكال
والاحجام فيها رقة وفيها جمال تعتبر لدقة
صنعها فنا شعبيا قانيا بذاته يستحق لاهيته ان
يفرد له مقال •

ولسا كان لنخيل البلح قيمة وأهمية
وشأن ، فلا تعجب اذا ما زرت واحة سيوة
وتجولت بين ارجاء حدائقها (وهم هناك يعتقدون
في الغرافات والحسد وفي القوى الخفية التي
تدخل في امور حياتهم وتجلب لهم الشر أو الخير)
ان ترى عظام الحمير وقرون الغزلان وقطع الخرف
وعظام الموتى معلقة على سقوفه خوفا عليه من
الحسد • وللسعف هناك علاقة وثيقة بالكثير من
عاداتهم وتقاليدهم ، فيحمله المدعوون عند توجيههم
الى حفلات الزفاف والزواج ، والمرافقون لمواكب
الحجاج ثم يرشق حول اسطح منازلهم حتى موعد

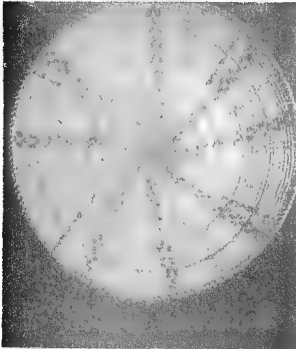
ما يراد استخراج عسلها ويضعونها في كيس من
الليف يستقر فوق حفرة بهما وعاء من الفخار
ويوضع فوق الكيس حجر ثقيل فيسبل العسل
تدرجيا في الاناء الفخاري • كما يحصلون على
السكر الاحمر من الثمار الناضجة للبلح
النصف جاف يذرع النوى منها وعجنها باليد في
اناء نظيف ثم تنقل الى حجرة من الفخار وتكبس
فيها جيذا وتترك لمدة ثلاثة اشهر تحت أشعة
الشمس نهارا والليل ليلا ، فاذا فتحت يكون
البلح قد تسكر • ولا يذوب سكر البلح الا في
الماء المغل ويصبح بعد ذوبانه عسلا • وقد توارث
بعض اهالي وادي النيل وبلاد النوبة وواحات
الصحراء عن أجدادهم المراعنة تقطير ثمار البلح
لتحضير شراب يسمى بعرق البلح • كما يجهزون
منه الخل •

وللسعف علاقة وثيقة بالكثير من العادات
والتقاليد منذ عصر المصريين القدماء الى وقتنا
هذا • فقد كانوا يقدمون السعف مع الثمار
الجففة قربانا لاله النيل ، ويذكر (ولكنسون)
انهم كانوا يثثرون السعف في الطرقات التي تمر
بها الجنائز كما كانوا يحملونه في طريقهم
لزياره قبور موتاهم ، هذا بالإضافة الى الأكاليل
والباقات الجنائزية التي كانوا يضعونها بعد جدل
وريقاتها الى جانب موميات موتاهم •

ولاخواننا المسيحيين تقليد متوارث من قديم
الزمن ذو علاقة وثيقة بمناسبة دينية جلية



مراجين واحدة سيوه (اى معمورة)

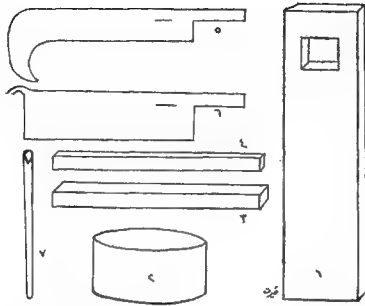


طبق سيوى دقيق الصنع (سبت)

عودتهم ، ويلف العريس عباته حوله ويشعلها بعد غمسها فى الزيت ليلة زفافه إعلانا على اغتباطه وسعادته وسط الشراح اصداقائه ، كما ترشق حول حزمة منه مجموعة من اصناف الفاكهة والازهار والرياحين فى نظام يدعى التكوين لتكون هذه الباقة التى تنوء بحملها خير هدية تقليدية يقدمها العريس الى عروسه ، ولا تنسى الارملة (الفولة) فى آخر أيام ازواجها ان تقلف اول شخص تراه بقطعة من السمف وبذلك تكون قد تخلصت من سوء طالعها والحظ السيء الذى لحق بها .

* * *

وفى الواحات الداخلية تتمسك الام بأن تعلق حول رقبة مولودها حتى اليوم السابع طرف جريدة تحمل سبعا من الوريقات وتكون مدلاة تحت ابطة الايمن ليحفظه الله من عين السوء والحسد ، كما تعلق حول رقبتها لتتدلى فوق صدرها بقطعة من جريدة نخلة موروثة دون وريقاتها يحزها (اى يحفرها) سبع حزات شخص اسمه محمد .



أدوات صانع الاقفاص : (١) المعدلة (٢) القرمة (٣) الثقيلة (٤) الخفيفة (٥) السلاح (٦) التدر (٧) اللقط .

و بعد هذا ، رأيت أن انتفى من بين ما سبق و ذنرت حرفة شعبية متوارثة من قديم الزمان ،

لأوفيهما حقها قدر الإمكان ، تقوم على جريد نخيل البلح و ترافقه أينما كان ، في شتتي نواحي وادي النيل و انصجره والقرى والبلدان ، وهي حرفة صناعة الاقفاص . ولم اذهب اليها بعيدا و توجهت الى احد صانعيها وهو كهل يستقر ذكائه بجوار جامع عتيق في شارع مراسينا قرب ميدان السيدة زينب ، وطلبت منه أن يجهز لي قفصا حتى أرقب يديه وهي تخرج من السفف بعد قطعها و تهذيبه و شقه و تنقيبه ثم تجميعه تلك النماذج التي تجمع في خطوات تجهيزها وهندسه جميع اعودها دون الاستعانة بأية خامة أخرى الكثير من الدقة والبراعة واللاقان . وبسؤاله عن ورث عنه حرفته اجاب انها متوارثة عند الصانع جميعا من قديم الزمان عن سيدنا يوسف عليه السلام فهو أول من عمل المزولة وحامل المصحف الكريم من جريد نخيل البلح . . .

وبحصل أصانعر الأقفاص على السفف من المناطق القريبة التي يكثر بها زراعة النخيل ، ويقطع طول العام فيما عدا الأشهر التي يحمل النخيل فيها سباط ثماره ، و يباع بالمائة و يقراوح ثمنها ما بين ١٢٠ الى ١٥٠ قرشاً . وتنحصر أدوات صناعة الاقفاص التي يخرج بها الصانع

شتي نماذج حرفته فيما يل ، وهي اما خشبية أو معدنية وتصنع الأخيرة دائما في رشيد .

(١) **المعدلة** : وهي قطعه مستطيلة ثقيله من الخشب يبلغ طولها ٨٠ سم وعرضها ٢٠ سم وسكها ٤ سم ، بها فتحة مربعة قرب احد طرفيها وتستعمل لاعدل محاور الجريد المنحنية .

(٢) **القرمة** : وهي كتلة مستديرة تثبت في الأرض مقطوعة من ساق شجرة عبل أو لبغ يقطع الصانع عليها عيدان الجريد .

(٣) **الثقيلة** : وهي قطعة طويلة مربعة من خشب السنديان أو الكازوا رينا طولها ٤٠ سم وعرضها ٥ سم ، وتستعمل في الضرب على اللقط لتثقيب عيدان الجريد .

(٤) **الخفيفة** : وهي ايضا من خشب السنديان ، طولها ٤٠ سم وعرضها ٥ سم وسكها ٢٥ سم ، وتستعمل في الدق على عيدان الجريد لتدخل في ثقب العيدان الأخرى .

(٥) **السلاح** : وهو من الصلب ، طوله من ٤٠ الى ٤٥ سم ، ينحني عند طرفه في زاوية حادة بشكل المنقار ، وله مقبض يكسى بقطع من القماش ، ويستعمل في توضيب الجريد ونزع وريقاته عنه والمتراصة بطول حافتيه ، وقد لاحظت ان صانعه في رشيد لم يفته أن يحفر اسمه عليه (كامل السيد) .



الصانع الشعبي يقطع الجريد على القرمة ويبعد التبر ويغلفه المعدلة

ابواب (منير) ، والثمنانية الى عشرة ابواب (كبس) . ومن هذه الاقفاص ما يسمى (كفاقي) وهي أحسنها وأمتنها صنعا لتقارب وتلاصق عيدان الجريد بها ، يليها (نصف كفة) و (ثلثين كفة) .

وتسمى الاقفاص التي ترص فيها ارغفة الخبز (بانيسة) ، واقفاص : لفافكة (رحي) ، والطماطم (تلتين) ، والفراخ (مذكرة) . ولاجزاء هيكل هذه الاقفاص اصطلاحات منها ، اطواق ، سبلة ، الدور : المربعة : الضيقة : المتعالت ، القيود (التي تشد الزوايا الى بعضها) ، الرصة ، ثم العيدان (التي تمر خلال الثقوب جميعها) .

.....

واخيرا ، هذه صفحات عن نخيل البلح ، تروى تاريخه وقصته ، ومكانته وشعبيته ، وعلاقته الوثيقة وصلته الكبيرة بحياة الناس ، فما من جزء من اجزائه الا وتبنى عليه مصلحة أو تستمد منه منفعة ، فهو مصدر للخير الوفير ، ومنبع يفيض بالعديد من الثقافات الشعبية * وسيتبقى خالدا بأصالته محتفظا بمكانته ، مرتفعا بجذوعه المشوكة وتيجان أوراقه الخضراء ، مزدانا وقت الأثمار بسباطل حمراء وصفراء ، في رقة وجمال وشاعرية وخيال .

« د . عثمان خيرت »

(٦) تلمع : وهو من الصليب يشبه ساطور الجزار ، ويتماثل مع السلاح في طوله وفي حفر اسم صانعه عليه وفي لف قطعه من القماش حول مقبضه ، وله في طرفه العلوي المقابل للمقبض بروز منحني .

(٧) لقط : ويسمى ماسورة قفاص ، وهو من الصليب اسطوانى مجوف ويستعمل في تخريم الجريد ، ولذا يختلف قطر تجويفه الطولى حسب اتساع الثقوب المطلوبة . ومن أنواعه (لقط دقي) و (لقط ريق) و (لقط خرم) .

ولدى القفاص قطعة من الجريد عليها كل المقاسات المطلوبة وتسمى (قياس) . ويستغنى فى العادة عن قواعد الجريد وتسمى بعد فصلها (قحوف) ، كما يستغنى عن الاجزاء الطرفية ، اما المنطقة الوسطى فهي التي تقوم عليها حرفته وتسمى (التونى اى التسوانى) ، أما القطع الاسطوانية التي تنتج من العيدان بعد ثقبها بالثقوب الثقيلة على اللقط فتسمى (خرط) .

وتتعدد أشكال الاقفاص التي يقوم بتجهيزها الصانع كما تتعدد اصطلاحاتها * فاقفاص الحمام منها ما هو بباب واحد (قطعة باب) ، أو ببابين (مقطورة) والاكثر حجبا (مصطبة) ولها جنيحا رف يقف عليه الطير وعلاقة مستديرة تحملها ، وذات الاربعة ابواب (مرابيع) ، والخمسة



مُنْتَدَى الشَّعْبِ

دكتور نبيه إبراهيم

الراوى الذى يمر بمرحلة التحصيل حتى يصل الى مرحلة النضج التى تمكنه . عندما يصل اليها . أن يؤدى دوره بطريقة ساحرة جذابة تجتذب جمهور الناس ، فيلتفون من حوله ليستمعوا اليه ، الأمر الذى يعين على ظهور جيل جديد من الرواة يتأثرون به ويحملون التراث من بعده .

* * *

وقد يتساءل القارئ : وما الذى ينبغي على الباحث أن يقوم به فيما يختص بالراوى نفسه ؟ ليست مهمته الأساسية أن يبحث عن الراوى فى المجال الشعبى وأن يدون عنه ما يحفظه فى صدره من تراث ؟ أو أن يبحث عن أكبر عدد من الرواة ويستمتع منهم للتراث نفسه أو لمزيد منه حتى يكون أكثر دقة فى بحثه عندما يحرص على تدوين

ليس هناك شك فى أن الراوى الشعبى هو الذى يقوم بحمل التراث الأدبى الشعبى عبر الأجيال ، أى أنه هو الذى يسهم فى دوامه واستمراره . حقا أن الدراسات الشعبية الحديثة تحت الباحث الميدانى على ألا يهمل الجماعة الشعبية التى تعمل بطريقة غير مباشر على نقل تراثها وذلك عندما تكون عاملا مشجعا للراوى على رواية تراثه ، بل عندما تهمل له مكانا مرموقا بينها وتبرؤه من بين صفوفها ، وتطلب منه على اللوام أن يقص عليها أو يغنى لها ما من شأنه أن يربطها بحياتها الشعبية الأصيلة . ولكن الدراسات الشعبية الحديثة تحت الباحث كذلك على أن يهتم كل الاهتمام بالراوى . وهى لا تعنى هنا الراوى المنعزل عن سائر أفراد الجماعة ، وانما تعنى

جانين : الجانب الأول أن يكون نقطة بداية
لدراسة تنطلق منها لاثبات أن حياة الشعب يمكن
أن تؤدي إلى خلق فني على درجة كبيرة من التكامل
والجانب الآخر ، أن هذه الأبحاث تغعم الباحث في
الملامح العظيمة التي وصلتنا عن الماضي السحيق»

وقد كان الباحثون قبل باري قد بدأوا بتشككون
في أن هومر قد ألف ملاحمه كتابه فلما أخذوا
يستدلون على شفاهية ملحمتي هومر الإلياذة
والأوديسا من خلال مقارنة أحدهما بالآخرى ،
تحدثوا عن « مجموعة المقاطع الشعرية المتشابهة »
و « أكليشيهات الملحمة » ، و « والعبارات التي
تتردد تردداً كبيراً » . ولكن (باري) الذي مهد
الطريق للباحثين في الأدب الروائي الشعبي من
بعده ، وبخاصة الأدب الروائي ذو الشكل الملحمي ،
وجد أن مثل هذه العبارات غامضة كل الغموض ،
وهي ليست كافية لبيان ما في الأدب الشعبي
المرئي من خصائص مميزة ، ومن ثم حصر بحثه
حول عنصرين أساسيين هما « الصيغة » Formula
والموضوع Theme

أما الصيغة فهي مجموعة كلمات تستخدم
استخداماً منتظماً بطريقة موزونة غالباً ، وتؤدي
وظيفة أساسية في بناء الشكل الأدبي . فالباحث
في شكل الحكايات الشعبية لا يتحدث في هذه
الحالة عن المناظر المتكررة ، وإنما يتحدث عن
مجموعات الألفاظ المتكررة ، وهذه الصيغة المصطلح
عليها في تراث شعبي يعني : ليست مهمة بالنسبة
للمستمع فحسب ، وإنما ربما كانت أكثر أهمية
بالنسبة للراوي ، إذ أنها تعينه على سرعة تأليف
حكايته . وإذا كان الراوي ليس نمطاً ، وإنما هو
فرد فانه يتحتم علينا أن نبحث عن علاقة الراوي
الفنان الفرد ، بهذه الصيغة . وقد تعود الباحثون
أن يبحثوا عن شيوخ الرواة في علمهم الميداني .
هؤلاء الذين حفظوا التراث لزم من طويل بحيث رسخ
في صدورهم على نحو ما يروونه . وقلنا يرغب
الباحث في الاستماع إلى راو ناشئ اللهم إلا إذا
كان يتمتع بصوت جميل وأداء متقن فيستمع إلى
غناؤه . مع أن الحرص على الاستماع إلى طريقة
رواية هؤلاء الناشئين ربما اعتابنا على دراسته
مراحل رواية التراث الشعبي ، فالصيغة لا تمشي
إلا مع الأداء ولا تكون لها وظيفة محددة إلا مع
الرواية الشفاهية . فكما أننا عندما نتحدث لفننا
إلا ما نتحدث باللفظ وعبارات تذكرها عن وعي
.. وإنما نتدقق الألفاظ والعبارات من اللغة التي
تعيش معنا بوصفها جزءاً أساسياً من شخصية
الفرد ، فإن الراوي بالمثل يتعلم الصيغ ، تماماً
كما يتعلم الطفل الكلام ، من كثرة الاستماع إليها

أكبر قدر من الروايات المتعددة للأصل الواحد ؟
حقاً أن هذا هو واجب الباحث ، ولكن راجبه
ينبغي أن يتعدى هذا الأسلوب التقليدي في جمع
التراث ، فيدرس كيفية انتقال التراث إلى الراوي
الناشئ الذي يصبح بعد مران طويل حاملاً للتراث
الأدبي وقادراً على امتاع الناس به في الوقت
نفسه . ولكن كيف يتسنى للباحث أن يدرس
انتقال التراث الشعبي إلى الراوي ، وما قيمة هذا
في دراسة التراث الشعبي أو بالأحرى في دراسة
شعب من الشعوب أو جماعة من الجماعات
الشعبية ؟ هذان هما السؤالان اللذان سنحاول
أن نجيب عنهما في بحثنا هذا ممثلين بتراثنا
القديم والحديث معاً .

فكيف ينتقل التراث الشعبي إلى الراوي ؟ أن
أول إجابة تتبادر إلى الذهن عن هذا السؤال ..
هي أن الراوي يحفظ هذا التراث لأنه يستمتع به
كثيراً أولاً ، ولأنه يمتلك موهبة الذاكرة القوية
والقادرة على الحفظ ثانياً . ولكن إذا كان الأمر
كذلك فحسب ، فهذا معناه أن التراث جامد
لا يتغير لأنه ينتقل من راو لآخر عن طريق الحفظ
والذاكرة القوية . فإذا كان التراث الشعبي على
عكس هذا يتطور ويتجدد على الدوام ، فما هي
إذن العناصر الأساسية التي تتجدد فيه ، وما
الشيء الذي يبقى عليه الراوي لا شعورياً بحيث
تكون السمة الأولى لما يرويه هي شعبية هذا
التراث ؟

* * *

لقد تسامل الباحثون هذا السؤال منذ زمن ..
وذلك عندما كان التراث الأدبي الكلاسيكي الخالد
يشغل تفكيرهم ويستغرق جل وقتهم في البحث .
وعني هنا بصفة خاصة ملحمتي هومر الإلياذة
والأوديسا . فقد كان « ميلمان باري » يشغل
منصب أستاذ مساعد للدراسات الكلاسيكية في
الولايات المتحدة بجامعة هارفرد . وقد استطاع أن يقوم
بعمل قيم في الدراسات الكلاسيكية عندما قام
بتحليل ملحمتي الإلياذة والأوديسا من ناحية
الشكل . وقد انتهى من عمله هذا إلى أن شعر
هومر كان تراثاً شعبياً أي أنه كان تأليفاً شفاهياً
.. وفي عام ١٩٣٥ كتب يقول : « إن الهدف من
دراستي هذه أن أحدد تحديدًا كاملاً شكل القصص
الشعبية الملحمية التي تروى شفاهياً ، لكي أدري
ما إذا كانت تختلف عن مثيلتها التي تؤلف كتابة
.. وقد دفعني هذا لأن أراقب الرواة وهم يقومون
بتأدية فنهم عن طريق المران دون الاعتماد على
القراءة والكتابة . ومن شأن هذا العمل أنه يغعم

ثم يحاول أن يستخدمها حتى تصبح جزءاً من تراثه . ويمكننا أن نلخص المراحل التي يمر بها الراوي الناشئ حتى يصل إلى المرحلة التي يكون فيها قادراً على الرواية الكاملة إلى المراحل الآتية :

أولاً : أنه يجلس مع كبار الرواة والمغنين ويستمع إليهم وقد لمس في نفسه الاستعداد لأن يكون راوياً للحكايات أو راوياً للأغاني الشعبية ، وربما قرر بينه وبين نفسه أن يكون كذلك .

ثانياً : يتعلم النمط الذي يستهويه بحيث تصبح الشخصيات والأسماء مألوفة لديه . وبالمثل الأماكن والعادات .

ثالثاً : تصبح الموضوعات التي سنتحدث عنها وشيخاً مألوفة لديه بالمثل ، وهي تزداد ألفة لديه كلما استمع إلى الروايات وإلى نقاش الرجال حولها

رابعاً : يحاول ترديد كل هذا لنفسه أو أنه يروي في مجال شعبي محدود . ولا يجرؤ هذا الراوي الناشئ على رواية التراث في المجال الشعبي المؤلف إلا بعد أن يلمس في نفسه القسوة على رواية هذا التراث رواية كاملة ممثلة كما يفعل كبار الرواة في مجتمعه .

لماذا كانت الصيغ والموضوعات هي التي تكون أساس رواية التراث الشعبي الأدبي ، فأنشأ نحاول أن نلمس الدور الأساسي الذي أدته وما زالت تؤديه في رواية تراثنا الشعبي . وإذا ذكرنا تراثنا الشعبي المكون ثانياً بمعنى بصفة خاصة ثروتنا الأدبية من السير الشعبية . وأول ما يسترعى النظر في هذه السير هو التشابه الكبير بين هذه السير سواء في الأسلوب أو في الموضوعات . فسواء كانت السيرة تحكي عن عنترة أو عن الظاهر بيبرس أو عن سيرة الأميرة ذات الهمة أو عن بني هلال ، فإن القارئ يدرك تواً ، أنه لم ينتقل نقلة كبيرة من سيرة لأخرى . . . وذلك نتيجة اتفاقها في عناصر أساسية قد يستطيع أن يضع يده عليها ويفسرهما ، أو قد يحسها ولا يستطيع تفسيرها . وقد يكون القارئ الذي طالت صحبته مع هذه السير على حق إذا ادعى أنه عندما ينتقل من سيرة إلى أخرى إنما ينتقل من جزء آخر في ملحمة العرب الكبرى التي تجمع في ثناياها تاريخنا السياسي والاجتماعي والفكري الطويل . . . ولقد ثار الجدل حول ما إذا كانت هذه السير قد نشأت مبوثة ثم رويت أم العكس ، كما ثار الجدل حول ما إذا كان مؤلفها فرداً واحداً أم أفراداً عديدين . ولكننا إذا حاولنا أن نطبق نظرية

«باري» ومن جاء بعده في «الصيغ» و«الموضوعات» فربما أراح هذا المتسائلين من التردد في الإجابة عن تساؤلاتهم . فمن المؤكد أن هذه السير نشأت متفرقة في فترات تاريخية متعاقبة ، وأن انتشار أول سيرة من هذه السير عن طريق الرواية ، أدى إلى وجود جيل من الرواة ظلوا يرددونها في فترة زمنية لا نستطيع تحديدها . . . وعلى هؤلاء الرواة تتلمذ جيل آخر من الرواة حفظ الصيغ والموضوعات المألوفة واستغلها أحسن استغلال في رواية سيرة أخرى وهكذا . فأول عامل دعا إلى وجود التشابه بين السير ينحصر في وظيفة الرواة الذين ساروا في تدربهم على عملية الرواية على النحو الذي أشرنا إليه فاستطاعوا بذلك أن يحتفظوا بأهم خصائص التراث الشعبي العربي .

وتنتال الآن بعض الصيغ التي تتردد في ثنايا السير العربية جميعاً حتى نذكر على تشابهها يقول الراوي في سيرة بني هلال : « وكان السبب في قدوم هذا الملك الجبار والبطل المسوار بهماً المسكر الجرار حديث عجيب وأمر غريب (سيرة بني هلال ج ١ ص ٣٣) . وفي سيرة الأميرة ذات الهمة : ج ١ ص ٢٨ : « وكان السبب في مجيء هذه الخيول إلى حي بني كلاب حديث غريب وأمر عجيب » . وفي سيرة الظاهر بيبرس ص ٢٨٤ ج ١ : « وكان لهذا الرجل سبب عجيب وأمر مطرب غريب » .

وبالمثل تتشابه الصيغ تماماً أو تكاد عنيماً يعترف طرفان ويشهران السلاح وجهاً لوجه . . .

يقول الراوي في سيرة الأميرة ذات الهمة :

« وإذا بهم قد افترقوا على ذلك الحى من أربع جوانبه وقد هزوا في أيديهم قطع الرماح وجردوا البيض الصفاح ، وقد أشهروا السيوف الصقال والرماح العوال ، وتبادرت الرجال والنساء ، والعبيد والجوار ، وركب أهل الحى ووقع القتال ، واشتعلت نيران الضرب والطعان ، وكثر الزلزال وقل الكلام ، وتقسطل الفيار ونسا ولحق عنان النساء ، وتخضبت اللحا بالدماء . . . وحمل الأمير جنديه كأنه شملة من نلر على الأعداء وأزل بهم نادى وقال : أنا مهلك الرجال ومبيد الأبطال وكأشف الفيار ومدرك النار ، أنا قاطع الأعصار ومبيد الأبطال والهزبر المختار ، ثم أنه طعن فارس أرماء وآخر بالسيف أرداه وثالث أعدمه الحياة » . ويقول الراوي في سيرة بني هلال ص ٣٥ ج ١ : « وعند ذلك حمل قوم الأبعش



فالتقاهم قوم بني هلال، والتقت الرجال بالرجال
وجرى الدم وسال وهممت الأبطال • فاما بنو
هلال فقتل منهم خمسمائة فارس ومن قوم
الأبشع خمسة آلاف، فباتوا تلك الليلة الى
الصباح، فركبوا الخيول واصطفوا تجاه بعضهم،
فبرز فارس من قوم الأبشع يقال له العملاق،
فبرز اليه قرضاب الشريف، وتعارك هو وياه
مقدار ساعة حتى ضايقه ولاصقه، وضربه
بالسيف على هامته ألقي رأسه قدماه، فنزل له
ثان قتلته وثالث جند له ورابع فسا أمهله
والخامس يظهر أخيه أتبعه • وفي سيرة الظاهر
ببهرس ج ١ ص ١٧ • ولم يزل السيف يعمل،
والدم يبذل، والرجال تقتل ونار الحرب تشتعل،
الى أن ولى النهار بالارتحال وأقبل الليل
بالانسدال، وأراد الانفصال القوم اللثام فما
مكنهم من ذلك عصبة الاسلام، بل حملوا عليهم
ومكنوا السيوف في أعناقهم، ولله در الأكراد
وما فعلت من الفعال بل انهم زادوا في القتال،
وكثر النزال وبطل القيل والقال، وعمل البتار،
وقل الاصطبار، وقصرت الأعمار الى أن ولى الليل
وأقبل عليهم النهار •

موعوبة • • وقد حكى هذه الرؤيا شعرا الى
أحد الكهنة وختمتها بقولها :

فانتبهت موعوبة حزينة
وهذا ما جرى لي في المنام

وبالمثل رأى الأمير قرضاب في سيرة بني هلال
أنه • قد أبصر ذات ليلة في منامه صيرة أسود
ونمور وذئاب وطيور ودخان وغبار وشرار نار،
والوحوش جافلة في جوانب الأفطار • فبينما
هو كذلك وإذا بالمطر قد وقع على وجه الأرض
وكأنه مطر من النار • فما استقر الا قليلا حتى
احترقت تلك الوحوش الضارية وتلاشت عن
بكرة أبيها، فاستيقظ قرضاب الشريف من
منامه ونهض من فراشه خائفا منزعورا، وحكى
الرؤيا لقسر الأحلام شعرا وختمها بقوله :

وقد لا تكون الصيغة مجرد عبارة وإنما تشمل
موضوعا بأسره؛ فالرؤيا التي يراها البطل تحكى
على نحو واحد على وجه التقريب • فقد رأت
زوجة الحارث • في منامها ولذيد أحلامها كأنها
في صحرة من الصحرات (كذا في الأصل) وحولها
فسيح البراري المقفرات، وأنها تقدمت الى تل
عال وقد اتكشف ذيلها وخرج من تحتها نار
متأججة ولها ألوان متوهجة، فخرجت الى الأرض
فاحترت جميع ما عليها ما بعد منها وما قرب •
ثم بعد ذلك استدارت واستنارت فانتبهت فرعانة

قال الفتي قرضاب والقول صادق وهذا اتلى شفته بغير منازع

وإذا حاولنا أن نستقصي الصيغ المتماثلة التي ترد بين ثنايا السير المختلفة ، فإننا نلاحظ أولاً بذلك صفحات عديدة • ويظل الراوي الناشئ يتمسك بحرفية الصيغ حتى يستقر في نفسه الشكل الروائي الذي يتعلق به ويستعد لروايته على الجماعة الشعبية • فإذا وصل إلى تلك المرحلة ، فإنه لا يعتمد على حفظ تلك الصيغ وأن يميل أكثر من ذلك إلى عمله باستبدال الفاظ الصيغ المتوارثة بالفاظ من تأليفه • فإذا وجدت الأسماء الجديدة والألفاظ الغريبة التي تنتشر في مجتمع ما نتيجة اتصال الشعوب بعضها ببعض ونتيجة معايشة الشعوب لبعض الاختراعات والآلة ، إذا وجدت هذه الألفاظ الجديدة طريقها إلى ألقاب القديم ، فإنها عندئذ تكون وسيلة لدراسة تطور التراث الشعبي •



ولا يحرص الراوي الناشئ على استيعاب الصيغ وحدها ، وإنما يحرص كذلك على استيعاب الموضوعات التي تتكرر في ثنايا أشكال تعبيره وسيرنا الشعبية ، على الرغم من اختلاف الموضوع الأساسي الذي تعكس عنه كل منها ، فإنها تحتوي على موضوعات تتكرر بعداؤها في كل سيرة • فموضوع الحليم الذي يراه البطل في منامه ويكشف له عن سر خطير ، وموضوع إبعاد الطفل المولود الذي يخشى من خطورته ، وعثور رجل ذو مكانة ، أو رجل فقير عليه ، ورعايته للمولود حتى يكبر ، ثم يبعده عنه عندما يلمس ما يتميز به من شجاعة نادرة يخشى على نفسه منها ، وموضوع إرسال البطل رسالة إلى شخصية كبيرة نالته لتعينه على حرب قوم من الأقوام ، ثم موضوع الصراع بين قبيلتين أو قومين متخاصمين ، وموضوع الصراع بين الأخوة - كل هذه موضوعات تتكرر في السير المختلفة • وليس من الضروري أن يكون كل موضوع له أهمية في بناء السيرة ، بل أننا لا نبالي إذا قلنا إن أغلب هذه الموضوعات يعد ثانويا بالقياس إلى حوادث السيرة الرئيسية • فالأصل في هذه الموضوعات أنها تنفصا مستقلة ، ولكنها تقدم مجتمعة للراوي المادة التي يعتمد عليها السرد المتتالي السريع • وما يسميه الباحثون اليوم « موتيفات الحكايات الشعبية » ، وهي تلك الموضوعات التي أحصوها وراوا أنها ترد في ثنايا الحكايات الشعبية العالمية ، ليست سوى

موضوعات بعينها حفظها الرواة وتناقلوها واستغلوها أحسن استغلال في قصص متغير متنوع .

والراوى الذى كان ذات يوم يمارس عملية رواية تراثه الملحمى ، ويتمرن على تلك الرواية عن طريق استماعه ما فى تراثه من صيغ وموضوعات ، تحول عن رواية هذا النمط ، بعد أن وصل إلى مرحلة الجمود عن طريق التسكين . ومهما يكن الدور الذى يقوم به الراوى فى نقل التراث ، ومهما يكن استعداده الفنى لرواية نمط من أنماط قصصه الروائى ، فهو يعد أولا وأخيرا فردا من أفراد الشعب . وإذا عرف الشعب عن الاستماع إلى شكل من الأشكال التعبير الذى كان يتهاافت على سماعه يوما ما ، فإن الراوى بذلكانه وشعبيته يرفض تقديم هذا اللون كذلك لجمهور مستمعيه ، ولا يقدمه له إلا ما يستهويه . والأشكال الروائية التى يرويها شعبنا اليوم ويستمتع إليها تنحصر فى الحكايات الشعبية . وهذه الحكايات إما أنها تروى شعرا وتغنى ، أو أنها تروى نثرا .

* * *

ومنذ زمن طويل عرف التراث العربى الموالم ، وتناقلت رواياته حتى صادف هوى عند الشعوب العربية بخاصة الشعب المصرى ، فبث فى قلبه الإيقاعى آماله وأحزانه ، كما حكى به حكايات قصيرة وطويلة معا ، مثل حكاية آدم الشرقاوى ، وحسن ونعيمة ، وزاهر ونرجس ، وحكاية عن العرب . والسبب فى أن الموالم ما زال يعيش حتى اليوم بوصفه نمطا بعينه هو استمرار روايته فى الصيغة الإيقاعية التى تألف فيها . وطبيعى أن منشئ الشعب لا يعي ما البحر البسيط وما القافية ، ولكنه يتدرب على صيغة الموالم كثيرا قبل أن يصبح منشدا ومؤلفا له . ونلاحظ أنه مع احتفاظ الموالم بشكله العام ، فقد استطاع الشاعر الشعبى أن يغير فى حدود هذا القالب الإيقاعى ، فقد تصرف فى شطراته وفى قافيته ، فهناك الموالم الذى يتكون من أربع شطرات أو خمس شطرات أو سبع شطرات . وبالمثل هناك نظام الجناس الرباعى فى القافية أو جناس اثنين واثنين ، وهناك الموالم الأعرج الذى يتكون من خمسة أشطر تتجاس قافيتها فيما عدا الشطر الرابع ، والموالم النعمانى الذى يتكون من سبعة أشطر يتجاس فيها قافية كل من الشطر الأول والثانى والثالث والسابع ، كما تتجاس قافية كل من الشطر الرابع والخامس والسادس .

وطالما كان الموالم يؤدي وظيفة جمالية فى حياة الشعب ، فإن منشئ الشعب سيستغله أجمل استقلال فى حدود الاحتفاظ بشكله الأساسى . وقد رأينا أن المنشئ قد استغله حتى الآن فى تأليف بناء روائى مكتمل . ومعنى هذا أن المنشئ الذى يصل إلى حد انشاء موالم قصصى طويل يمر بمراحل عدة حتى يصل إلى هذا المستوى من التأليف . ومن ثم ينبغى على الباحث ألا يقتصر على تدوين الماويل التى اكتمل تأليفها فحسب ، وإنما عليه أن يراتب المنشئ الناشئ وهو يتمرن على رواية الموالم حتى يستوعب صياغته ، ثم وهو يؤلف الموالم أى وهو يملأ النموذج المتوارث بمحتوى من عنده ثم يراقبه وهو يستغله فى رواية حكاية قصيرة ، ثم فى رواية حكاية طويلة . وبذلك يتوصل الباحث لا إلى تحديد فن الرواية ودور المنشئ فى حياة الشعب فحسب ، وإنما يتوصل كذلك إلى وضع فن شعبى متوارث فى مراء التطور الحضارى والاجتماعى .

على أننا حتى الآن لم نقل شيئا عن تأليف الحكاية فى حد ذاتها . فإذا كان منشئ النمط الفنائى يتمرن على الصيغ الفنائية والتعبيرية حتى يصل إلى مرحلة النضج التى يتسكن فيها من ملء النموذج الذى ورثه بمحتوى من عنده ، فما الشيء الذى يتسرن عليه ويستوعبه فى حكاياته الشعبية ؟ وبعبارة أخرى ، ما الشيء الذى ينطبع فى نفسه لا شعوريا عندما يستمع مرارا إلى حكاياته الشعبية من كبار رواة ؟

إن الحكايات الشعبية التى يستمع إليها الشعب اليوم ليست مجرد صيغ تتروى لتؤدي وظيفة محددة كما هو الحال فى السبر الشعبية ، كما أنها ليست موضوعات متراصة تغلغ الموضوع الرئيسى ، وإنما الحكايات الشعبية بنية تركيبية مركزة تختم بأصنافها المتعددة جوانب الحياة النفسية المتشعبة فى حياة الشعب الفردى . ولهذا فإن أهم ما يستوعبه الراوى الناشئ فى أثناء الاستماع إلى حكاياته الشعبية هو بنيتها التركيبية . حق أن الراوى الشعبي لا يدرك عن وعى ما هى البنية التركيبية للحكاية الشعبية ، ولكنه يكون على وعى تام بأنه يقوم برواية حكاية تخضع لشكل محدد يقبل الشعب على سماعه . ولكى تتمثل البنية التركيبية لحكاياتنا الشعبية ، فأننا نقسم للقارئ نموذجنا من هذه الحكايات ندعمه بنموذج آخر . وهذا وإن كنا نلفت نظر القارئ إلى أن موضوع البنية التركيبية أو

معبارية شكل من أشكال التراث الأدبي الشعبي. موضوع واسع عميق يحتاج الى دراسة متعددة الجوانب ، ونأمل أن تقدمها للقارئ على صفحات هذه المجلة في أبحاث أخرى . ولكننا على كل حال نهد لها في هذا البحث .

والحكاية التي نقدمها للقارئ هي حكاية « عز العرب » وهي موال غنائي طويل ، ولكنها من الممكن أن تروى هي أو ما يشابهها نثرا . فقد تزوج عز العرب بامرأة تدعى هاجر لم تنجب له أولادا . ولما يئس عز العرب من قدرتها على الانجاب استقر رأيه على أن يتزوج امرأة أخرى . وحسنته أنه أن يفعل هذا . فتزوج عز العرب مرة أخرى ولم يطلق زوجته هاجر . ولم يرض وقت طويل حتى حملت زوجته الثانية وأنجبت ابنا . وهنا ملا الحقد قلب هاجر وعزمت على تدبير مكيدة لكي تتخلص من هذا الابن . فاتفقت مع خادمتها بعد أن رشتها بمبلغ من المال ، على أن تتفق بدورها مع أحد الخانوتية على أن يسلمها حبة طفل ميت في عصر ابن روية - وهي الزوجة الثانية ، ثم تدخل بيت عز العرب خلصة وتضع الحبة مكان الابن ، ثم تخطف الابن وتولي مسرعة . واستغلت الخادمة احتفال الأسرة بعيد ميلاد الطفل وكان اسمه خيري ، ودخلت حجرة الطفل وهو نائم ، فخلعت ملبسه والبستها الحبة وأخذت الطفل خفي وتولت مسرعة . فلما دخلت الأم بعد ذلك الى طفلها وجدته ميتا أخذت تصرخ وتولول ، ولكن سرعان ما تسرب الشسك الى قلبها . ولما كان ابنها قد ولد بعلامات مميزة في جسده ، فقد قلبت الحبة ليتكشف عن هذه العلامات فلم تجد لها أثرا . وعند ذاك أدركت هي وزوجها المكيدة التي دبرت . فطلق عز العرب زوجته هاجر وفوض أمره الله في قفسد ابنه . ثم رزقه الله بعد ذلك بمولودة سماها سعاد . أما الابن خيري فقد ألقته به الخادمة عند شاطئ النهر ، فمشر صياد عليه وأخذه الى بيته ورباه مع ابنه رضا وسماه سالما . ولما كبر الولدان دخلا المدرسة معا . وفي الوقت نفسه كانت سعاد قد كبرت وذهبت الى المدرسة كذلك . وكانت سعاد تقابل كل يوم سالما في أثناء ذهابه وإيابه من المدرسة ، فأحبها وأحبته واتفقا على الزواج . وذهب سالم الى أبيه الصياد وتحدث معه في أمر زواجه من سعاد ، فرحب بذلك ، وذهب توا الى عز العرب ليطلب منه يد ابنته سعاد . ثم أقيمت الأفراح وذهب سالم الى بيت عز العرب ليقيم الشبكة الى سعاد وما ان وقعت عليه عين الأم الحزينة ،

حتى دب الحنين في قلبها الى ابنها وتعرفت عليه في الحال . ثم أعلنت على الملأ أنه ابنها وطلبت من الرجال أن يتأكدوا من ذلك بأن يكشفوا على « الوحة » التي ولد بها ابنها في الجانب الأيسر من صدره . فلما تحقق الجميع من ذلك تعانقت الأم والابن وأقيمت الولائم والأفراح ، وتزوجت سعاد من رضا ابن الصياد . أما خيري فكان عليه أن يبعث له عن زوجة بدلا من أخته .

ويمكننا أن نلخص حوادث الحكاية السابقة تمهيدا لعرض بنيتها التركيبية ، الى ما يلي : -

- ١ - عز العرب يتزوج لأول مرة .
- ٢ - عز العرب لم ينجب من هذه الزوجة .
- ٣ - عز العرب يتزوج للمرة الثانية وينجب .
- ٤ - سعاد الزوجة الأولى وتدبرها المكيدة .
- ٤ أ - اتفاقها مع الخادمة وإعطائها رشوة .
- ٤ ب - اتفاق الخادمة مع الخانوتية على أن يسلمها حبة طفل ميت في عصر ابن روية .
- ٤ ج - استبدالها الطفل الحى بالطفل الميت .
- ٥ - اكتشاف المؤامرة .
- ٦ - تطليق الزوج لزوجته الأولى .
- ٧ - الزوجة الثانية تنجب مرة أخرى ، ولكنها تلد ابنة .
- ٨ - ترك الابن الذي خطف عند شاطئ البحر .
- ٩ - عثور صياد عليه ورعايته له .
- ٩ أ - الابن يكبر ويطلب الزواج من أخته التي كان يحبلها .
- ٩ ب - الأم تكتشف ابنها .
- ٩ ج - إقامة الأفراح والولائم وزواج سعاد أخت خيري من ابن الصياد .

وإذا تأملنا بنية هذه الحكاية فانبأ نجدها تتركب من مجموعة أفعال إيجابية وأخرى سلبية شأنها شأن القصص بوجه عام ، ولكن بناء هذه الحكاية يطرء على أساس تتابع الأفعال الإيجابية والسلبية أي على أساس تتابع الحركات والسكنات . ومهما تفرقت أحداث الحكاية ، فلا بد أن تعود النهاية الى نفس مستوى البداية ، ومن ثم يمكننا

أن نمبر بشكل جبرى عن أحداث الحكاية فنشير الى ما فيها من حوادث ايجابية وأخرى سلبية أو ما فيها من حركات وسكنات على النحو التالى :

٤٣٢١ (١) ب ، ج - ٩٨٧٦٥ (١) ب ، ج - ١

+ - + - + - + - +

فالحكاية تبدأ باستقرار الأسرة ، ثم تروى قصة تميزها ثم تختتمها بالاستقرار العائلى مرة أخرى . وسيلة الحكاية فى ذلك هو أن تعقب كل حركة ايجابية بحركة سلبية . أما التفرعات التى تنفرع عن العمل الايجابى أو السلبى وهى التى أشرنا اليها بالرقم ١ ، ٤ ب ، ٤ ج ، ٤ د وبالمثل ١ ، ٩ ب ، ٩ ج ، فهى تلك الحوادث الفرعية التى يجد فيها الراوى فرصة لأن يطلق العنان لخياله وبذلك يكون قادرا على زخرفة حوادث الحكاية الأساسية .

ويمكننا أن نؤكد هذا البناء مرة أخرى من خلال حكاية من نسط آخر . ونحاول أن نلخص أحداث هذه الحكاية فيما يلى : ١ - عاش رجل فترة من الزمن فى رغد من العيش ٢ - ثم تنكرت له الأيام فاصيب بالفقر المدقع وأصبح لا يمتلك سوى غطاء رأسه وثيابه المهلهل ٣ - فخرج هائما على وجهه لعله يجد رزقا ٤ - فلما يسى من ذلك جلس تحت شجرة ورمى فى شجرة بغطاء رأسه بعيدا ولكن الغطاء ارتد الى رأسه ثانيا . وكان كلما فعل ذلك عاد الغطاء الى رأسه . ٥ - وفعاء ظهر له رجل وسأله عن سبب ضجره بالحياة ، فشكى له علته . ١٥ : فأخبره الرجل بأنه قادر على شفاء كل العاهات وهو يكسب من ذلك مالا وفيرا . فان شاء رافقه وفى النهاية يكتسب معه النقود التى يكسبها ٥ ب : ثم شفى هذا الرجل المجهول رجلا مصابا بالعرج وآخر مصابا بالبرص وثالثا مصابا بالعمى ، وأخذ أجره على ذلك .

٥ ج : وعند ذاك طلب منه رفيقه أن يقتنع بذلك ويقتسم معه النقود . ٥ د : فقسم الرجل المجهول النقود حسب الأمراض التى عالجها وطلب من رفيقه أن يأخذ نصيبا منها ، فأقبل الرجل فى نهم ليأخذ النصيب الأكبر ٦ - ولكن الرجل استوقفه واشترط عليه أن يأخذ المرض مع النقود التى أخذها أجرا لعلاج صاحبه منه ، إذ ليس هناك رزق دون مشقة وجه ٧ - عندئذ أفاق الرجل الى نفسه وعزم على أن يعود الى

ما كان عليه من عمل وكذ حتى يعيش الحياة الرغدة التى كان يعيشها من قبل .

ويمكننا أن نخترل حوادث هذه الحكاية فى شكل رمزى كما فعلنا مع الحكاية السابقة على النحو التالى : (١) - الحياة الرغدة (+) . (٢) - الفقر المدقع (-) - (٣) - الخروج والترحال (+) (٤) - التردد ورمى غطاء الرأس (-) . ٥ ، ٥ (١) ب ، ج ، د . (٥) - ظهور الرجل المجهول ومغامراته (+) . (٦) - اشتراط الرجل المجهول على رفيقه أن يأخذ المرض مع النقود لا الأجر وحده (-) (٧) - الرجل يفتى الى نفسه ويسترجع قننقى الحياة (+) - وهكذا تتتابع الحركات والسكنات أو الافعال الايجابية والسلبية على نحو ما رأينا فى الحكاية السابقة . ونلاحظ أن الحكاية انتهت الى نفس المستوى الذى ابتدأت منه .

ولا يمكننا أن ندعى أن هذه البنية التركيبية تنطبق على كافة صنوف حكاياتنا الشعبية الا بعد استقصاء كامل لهذه الحكايات . فإذا افترضنا أنها تنطبق تماما على كافة صنوف حكاياتنا بعد عملية الاستقصاء هذه ، فإنها تكون بمثابة بداية الخيط الذى يهذى الباحث الى فهم جوانب كثيرة فى حكاياتنا الشعبية وحياة الشعب الذى يقوم بروايتها . وهذه البنية التركيبية ، شأنها شأن الصيغ اللغوية واللفظية ، هى التى يستوعبها الراوى الناشئ لاشعوريا ، ويتخذ منها القالب الأساسى الذى يملأه بأحداث من عنده .

وبعد كل هذا فليس غريبا أن نحث الباحثين على أن يهتموا بدراسة القالب الشعبي المتوارث الذى يستوعبه الراوى الناشئ ، وأن يراقبوا تصرف هذا الراوى فى حدود هذا الاطار حتى ينتهى به المطاف لأن يكون راويا ضالما .

إن الراوى التراث الشعبى أشبه بقطار يبدأ سيره من مكان ما ، ثم يظل يستوعب عددا من الركاب عنه بكل محطة يقف فيها حتى يصل الى نهاية المطاف فيفرغ حمولته عن آخرها . والباحث عليه أن يبدأ مع الراوى من النقطة الأولى التى يبدأ منها ، ثم يسير معه فى رحلته فتراب حمولته ونوعها ، حتى اذا وصل معه الى نهاية المطاف ، فعليه أن يقيم اشكال تعبيرة بوصفها انعكاسا لنفسه وجماعته .

» د . نبيلة ابراهيم « .

اتجاهات البحث في الأغنية الشعبية

دكتور محمود فهمي جازي

أولا : مدخل تاريخي :

١ - هناك جهود كثيرة تخطت عند البعض بالبحث العلمي في الأغنية الشعبية ، (ومن ثم ينبغي أن تميزه عنها هنا في مطلع هذا المقال) . لقد اهتم كتاب أوريون وغير أوريين بأغانيهم وبأغاني غيرهم اهتماما جعلهم يكتبون عنها ملاحظات أو يدونون نصوصها في كتب ، فالكتاب الروماني تاركيتوس مؤلف كتاب جرمانيا دون عن الجرمان كتابا ضمنه مبارات حول الفناء عندهم ، وكان نمط حياتهم المغاير لأسلوب حياته الرومانية قد أثار شوقه فصقل قدرته على ملاحظتهم فاهتم بهم وألف عنهم ، وشييه بهذا ما نعرفه عن كتاب أوريين في العصر الحديث ، نذكر منهم الكاتب الفرنسي مونتاني (١٥٥٣ - ١٥٩٢) الذي تحدث في « المقالات » أيضا عما أسماه « الشعر الطبيعي » عند البدائيين تعددت الكتب التي أشارت إلى الفناء أو تضمنت أغاني شعبية عاما بعد عام ، دفعت إلى ذلك عوامل مختلفة واهتمامات متنوعة ، فبعد أن أطلق هردور في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر دعوته للعناية بالأغنية الشعبية

تتابعت في أوروبا ، ولا سيما في وسط وشرق أوروبا الاستجابات والمصنفات ، فظهرت مجموعة كبيرة العدد من الكتب التي تضم بين شقبيها أغاني شعبية مجموعة . وتنوعت هذه الكتب كما وكيفا بتنوع الاهتمام بالأغنية الشعبية ، فقد شغل بها مفكرو الاستنارة ، والمربون ، ومن أطلقوا على أنفسهم اسم « أصدقاء البشر » والرومانسيون ، ومجددو الفن وأصحاب فكرة « انتقال التراث الشعبي » من الضياع ، واهتم بها كذلك عدد من التجار ومن عشاق الفن المحلي كما هام بها وألف فيها أعضاء جمعيات الفناء كتباً تضم نصوصاً لأغان شعبية متنوعة . وقد لاحظ كثير من مؤرخي علم المأثورات الشعبية أن كثرة الاعتماد والتصانيف لم تؤد إلى عمق وتأسيس منهجي دائماً بل دفعت في كثير من الأحيان إلى حديث رومانسي حالم حول حياة شعبية لم تستوعب معالها بالدراسة الجادة بعد ، وحول كثير من العبارات المفضضة وطرح وجهات نظر لم تتجاوز بعد مرحلة الفروض ، بل وغاب الحس الصادق بحياة الشعب عن كثيرين من مدوني



احتفل باحثوها ببحث التراث الشعبي ، ونأمل
الا يمر وقت طويل عندنا في اجترار وتكرار
مملين ، والا نجد أنفسنا قد فقدنا كثيراً من تراثنا
الغنائي الشعبي دون ان نكون قد اهتممنا به جمعا
وتصنيفا تحليليا مستفيدين من الخبرة العالمية في
ذلك متجنبين اخطاء من سبقنا .

ثانياً : طبيعة الأغنية الشعبية :

٣ - مصطلح الأغنية الشعبية مقابل عربي لكلمة
Volkslied وهي كلمة ألمانية مركبة صافها

هرود سنة ١٧٧٣ ، فانتشرت وانتشرت ترجماتها
في اللغات الأوروبية المختلفة ، الى أن اخذنا
مضمونها ورفناها مصطلحاً علمياً عند اهتمامنا
بهذا اللون من ألوان الفن الشعبي . لم يكن
هرود دائم الالتزام باستخدام هذا المصطلح ، فكان
يتحدث تارة عن « الأغنية الشعبية » وأخرى
عن « أغاني الوطن » وثالثة عن « أغاني الشعب » ،
وبعني دائماً نفس الشيء وكان هرود صاحب
ملاحظات كانت بعيدة الأثر في النظر الى التراث
الغنائي الأوروبي ، وبه بدأ الاشتغال الجاد بالأغنية
الشعبية . واليوم وبعد قراءة مائتي عام
اتضح لدينا مجالات دراسة الأغنية الشعبية
على نحو أكثر دقة ، فالأغنية الشعبية لا تصبح
هكذا الا اذا غناها « الشعب » ، ومن ثم فمفهوم
الجماعة وتعامله معها أساس لابد منه لتكون
هكذا ، ومن ثم دراسة الأغنية الشعبية لا تقتنع
بدراسة نصها اللغوي أو نصها الموسيقي ، ولا
تقتنع باهمال دور الغني ، ولا ترفض بتجاهل
الجماعة المشاركة في الغناء الملتصقة له ، فالنص
الغني والجماعة ثلاث نقاط يتسكامل بها ثالوث
حياة الأغنية الشعبية ، ليس كل واحد منها هدفاً

هذه الكتب وبأن الأغنية الشعبية لا تفهم حق
الفهم الا بدراستها في تكاملها الوظيفي في المجتمع
الذي تحيا فيه . فالنص الجرد هيكل هزيل
لا يفي بما يضعه الباحث نصب عينيه ، ولا بد
أن يسجل ويدرس في جسد نابض بالحياة ، ومن
ثم فليس كل كتاب يضم أغاني شعبية بحثاً علمياً
فيها ، وليس مجرد جمع المادة علمياً بل لابد من
الجمع المنهجي النابع من طبيعة المادة قيد
الدراسة ثم التصنيف والتحليل .

٢ - دفع تعدد جوانب الأغنية الشعبية وتوقع
اهتمامات الباحثين الى كثير من النظرات الجزئية
غير المتكاملة ، فالأغنية الشعبية نص ، درسه
البعض بحثاً عن **الرواسب القديمة للشعوب** ،
غاصوا مثلاً وراء آغان شعبية المانية وسويدية
وهولندية بحثاً عن التراث الجرمانى القديم
المترسب فيها ، وكان الحاضر أداة والماضي هدف ،
فدرسوا النص وحده مجرداً ، نعمته **فتجاهلوا**
بهذا أن الأغنية الشعبية لا تقرا قرادة بل تقنى
غناء . ونظر موسيقيون في الأغنية الشعبية ،
فأفكروا وجودها كقطاع نفسي متميز ، وقالوا بأن
التسمية ومنطلق دراستها نابغان من بعد
اجتماعي غير موسيقي ، ومن ثم فليس لهم
كباحثين في الموسيقى الا أن يدرسوها كنظم
موسيقي لا أكثر ولا أقل . وتنبأت الاهتمامات
والنظرات الجزئية في فترة كانت الأغنية الشعبية
أوروبية أخذة في الضمور والانكماش والغناء ،
وما كاد الباحثين يصلون الى درجة عالية من
وضوح الرؤية والدقة المنهجية وما كادت وسائل
التسجيل تتقدم حتى كالت الأغنية الشعبية قد
انتهت أو شارفت على الغناء في تلك المناطق التي

في ذاته بل أن العلاقات القائمة بين كل نقطة والأخرى هي محط اهتمام البحث التكاملي في الغناء الشعبي ، في مجال الرئاسة هنا ليس هو الأغنية الشعبية بقدر ما هو الغناء الشعبي ، وأدراك موقف الغنى المتميز في ذلك من النص اختياراً وتعديلاً ، وموقف الغنى من الجماعة ودوره فيها ، وموقف الجماعة من النص ودلالاته بالنسبة لها ، كل هذه محاور أساسية في دراسة الأغنية الشعبية ، فالأغنية الشعبية الحقيقية أغنية مفناه لا تقرا قراءة فردية بل تغنى ، وتغنى في جماعة فتجد فيها الجماعة شيئاً جدياً بأن يمارس ويبقى ، وإذا لم تتحقق هذه الشروط فلا وجود لأغنية شعبية بمعنى الكلمة .

٤ - طرح باحثون منذ أكثر من مائة عام قضية تأليف الأغنية الشعبية ، هل هو من قبيل الإبداع الفردي أم الخلق الجماعي ، فكان ي . جرم يجعل الشعر الشعبي مقابلاً للشعر الفنى ، الشعر الشعبي عنده أدب جماعى على تقيض الشعر الفردي . ومن ثم فالأغنية الشعبية عنده « نبت من الشعب وفي فم الشعب » . وبمثل هذه العبارات وصف أصحاب الرومانتيكية فى وسط أوروبا الأغنية الشعبية ، فهي في رأيهم « خلق جماعى » وهي ثمرة « تأليف جماعى » ، ووصفوا هذا الأمر بأوصاف غامضة تضاعف وتواتت وجهات النظر في هذه النقطة بعد ذلك إلى أن استقطبت في آراء ثلاثة : يقول أحدهما بأن الشعب مبدع الأغنية الشعبية ، ويقول الثانى : بأن الشعب لا يبدعها بل يتلقاها ، ويقول الثالث : أن مؤلفها الأول فرد ولكنها لا تكون شعبية إلا بتلقى الشعب لها وتعديلها ، ودارت في هذا الإطار كل المناقشات المنهجية حول طبيعة الأغنية الشعبية وحياتها .

٥ - يرى القائلون بأن الشعب مبدع الأغنية الشعبية وأنها « خلق جماعى » أن ذلك إنما تم في المناسبات ، فاللقاء والمناسبة تفرض التجمع ، والتجمع يقوم بعملية الخلق الجماعى ، كان هذا الرأى سائداً عند الكتاب الرومانسيين وامتد في صورة ما عند يوسف بومر أستاذ المأثورات الشعبية في قنّ في الربع الأول من القرن العشرين ، ويرى بومر أن الأغنية الشعبية ذات سمات تجعلها تعبيراً عن الشعب ، فهي تعبر بضمونها وبلغتها عن الجماعة وتكتسب سماتها « الجماعية » بتداولها ، فالأغنية الشعبية عنده « ناشئة عند الشعب متداولة عنده » ويقول أصحاب فكرة « الخلق الجماعى » بأن الشكل الأقدم أو النص كما لبنته الجماعة هو الصحيح ،

ومن ثم فإى تغير يطرأ على الأغنية الشعبية الواحدة لا يمكن أن يكون إلا تعريقاً Zersingen ومصطلح التعريق صاغه الباحث جوريس سنة ١٨٢١ في رثائه لأخيه فون آرنيش صاحب مجموعة الأغاني « ١٨٠٦ - ١٨٠٨ » عندما تحدث عن جهد أخيه فون آرنيش في إعادة بناء الأغاني الممزقة ، وكان آرنيش محقق نص يود بمقارنة الاختلافات الوصول إلى الأصل كما تركه المؤلف . ويشير القائلون بالتعريق أن ذلك إنما يرجع إلى عدم فهم الفنين لخصائص وصلت إليهم في أغان موروثه قد كانت مرتبطة بالمعادات التي انتهت ولا سيما بالمعادات ذات الخلفية الشعائرية والميثولوجية . وهكذا يرى هؤلاء في تداول الأغنية الشعبية طريق الأسفاف أو الانهيار .

٦ - أما الرأى المضاد لهذا فيقول صاحبه هانز فاومان ومن شابعه بأن الأغنية الشعبية بغض النظر عما بها من موروث جماعى بدائى - لا تقسم إلا اثنا حضارياً هابطاً . فالشعب في رأيه لا يبدع بل « يعيد الإنتاج » أو يعيد تشكيل ما سبق ابتاعه في الطبقة الحضارية العليا . فالشعب عنده لا يبدع - بل يتلقى ويقلد وييسط . والواقع أن هانزاً وماين ليس أباً علمه هذه المقولة في الأغنية الشعبية . وأن كان مطور هذا الرأى في نظره للحضارة الشعبية عموماً . فقد لاحظ باحثون كثيرون في النصف الثانى من القرن التاسع عشر أن الموسيقى الشعبية ليست إلا انعكاساً خافتاً للموسيقى الرفيعة ، هي منها صدى لها ، ولا وجود لها إلا بها ، ولاحظ باحثون آخرون أن شعبية الأغنية لا ترجع إلى أصلها بل إلى تداولها ، ويقترب بعض القائلين بأن الأغنية الشعبية نتاج حضارى هابط من القائلين بجماعية تأليف الأغنية الشعبية في القول بأن التغيير مواءمة هادمة ، وهو تمزيق للأغنية سببه محاولة تقريب التراث الرفيع الهابط أو الأصل القديم إلى المحيط الشعبي ، وعلى هذا فهنا كذلك عملية « تمزيق » .

٧ - هذا ويرتبط البحث في الأغنية الشعبية بمعاصر لنا وماين . كأن له فيها عمل ميدانى وجهه نظرى منهجى بالغ الأثر ، هذا الباحث هو يون ماير الذى كان في أواخر القرن الماضى والربع الأول من هذا القرن أستاذ المأثورات الشعبية في فرايبورج - ألمانيا . صدر بقلم يون ماير سنة ١٩١٤ كتاب بالألمانية « الأغنية الفنية في فم الشعب » أهتم فيه بتتبع حياة الأغاني وهي تتداول . ويرى ماير أن الأغنية الشعبية نتاج

عقلى أولف فرد قد يكون من الطبقة العليا وقد يكون من الطبقة الدنيا ، أما الشعب فينتلي هذا الانتاج الفردى فيعدله ويقونه فتكون المادة ملكا له . وهكذا يقول يون ماير يتلقى الشعب للأغنية لا من طبقة حصرية عليا ، كما يرى ناومان - بل من فرد ذي موهبة ، ويمكن ماير من بحث الأغاني الشعبية في منطقة بعينها واستطاع أن يعود ويعدد كبير منها إلى مؤلفين مثقفين ، كذلك يرى ماير أن الشعب يتلقى الأغنية تلقيا وهو لا يبدع أشكال جديدة أو مضامين جديدة بل يبدعها له أحاد ممتازون .

ويتلخص جهد الشعب في تأليف الأغنية - في رأي يون ماير - في أنه يقوم بعد تلقى الأغنية الفردية لا بتزويقها بل بتعديلها ، وفي هذا يقول ماير : « إن الأغنية الشعبية صغرت أم كبرت هي دائما انتاج فرد واحد ذي موهبة شعرية » . فالذا وجد في هذه الأغنية تعبير أو عبارة أو صورة قلقة أولا يفهمها المجموع فإن الشعب يغيرها تلقائيا ويعدلها ليجعلها مناسبة له . وبهذا تشارك الجماعة في الأغاني الشعبية مما يرفع درجة صدق الأدب الشعبي على نحو غير متناهي للشعر الفردى - فيها يلمد وواضح هنا أن الفرق شاسع بين التمزيق والتعديل ، والتمزيق سمة سلبية تصف عملية الهدم والتعديل سمة ايجابية تعبر عن عملية بناء وصقل .

٨ - تلقف دانكرت (١٩٦٦) فكرة تعديل الشعب للأغنية فعدها بأن نظير في طبيعة الاختلافات التي تنجم في نص الأغنية الشعبية ، والمنطلق البسيط في هذا أن حيوية الانشاد تعنى قدرته على التحويل والتعديل وتطويع الأغنية ، فالملحوظ أن أداء الأغنية لا يتم مرتين اثنتين بنفس الدقة والمطابقة ومن ثم تنجم اختلافات في النص أو في اللحن ، ولكن دانكرت يتحدث هنا عن « مدى الاختلافات » فإن ظل داخل إطار المرونة كان دليل صحة وحيوية وإن تعدى ذلك إلى حذف أو افحام أو اغنى أخرى أو نحت يغلط أكثر من أغنية أو حشو بعبارة سائرة أو ضموه كانت الأغنية تمر بعملية تمزيق . ومن هنا يقول دانكرت بوجود الأمرين ، وشتان ما هما .

٩ - واهتم باحثون آخر بحث الأغنية الشعبية منطلقين من دورها الاجتماعي وتربط النظرة الوظيفية للأغنية الشعبية في علم الماتورات الشعبية وبصفة عامة باسم الباحث الألماني بولويس شفيترانج (١٩٢٩) الذي نظر إلى الأغنية الشعبية كعامل مكون للجماعة ، الأغنية الشعبية عنده أغنية جماعية وظيفتها تنظيم اللقضاء

الاجتماعي . طالب شفيترانج بالنظر لا إلى بنية الأغنية فحسب بل إلى حملة الأغنية وأهميتها بالنسبة لهم ، فالنص الشعبي في رأيه ليس فنانا اعتبارا ألفن تعبيرا فرديا ذاتيا ولكنه نشاط خالق للجماعة مقو لروحها ، والأغنية الشعبية بهذا الاعتبار مقوم من مقومات ربط الجماعة وتكاملها ولها بهذه الصفة قيمتها ، فليست عملا ذاتيا يقاس بمعايير الفن الفردى بل هي نشاط اجتماعي وتابع لتلاميذ شفيترانج آراءه في دراساتهم الميدانية ، فلاحظت برنجمان أن الأغنية الشعبية لا تمنى لقوتها التعبيرية بل لارتباطها بالتجمع حولها ، فالأغنية هنا رمز اجتماعي ومحور لقاء ، والقضية هنا ليست قضية شكل أو مضوون بل هي قضية دلالة الأغنية وأهميتها في حياة المجتمع الشعبي ، وهي بهذا المعنى جزء من عاداته .

وهكذا حولت المدرسة الاجتماعية منطلق البحث في الأغنية الشعبية من تحليل عناصر الأغنية الواحدة إلى دراسة « حلقة الخلق » كاصغر وحدة تدرس وتبحث داخل هذه الوحدة الأغاني المتداولة فيها وتنوعية التعديل وكيفية تتابع الأغاني ، وموقف المثلثين ، ودور المعنى أو المعنيين . الخ . وصفوة القول أن البحث هنا لا ينطلق من التسرع الأدبي بل من الانشاد ، كوظيفة اجتماعية .



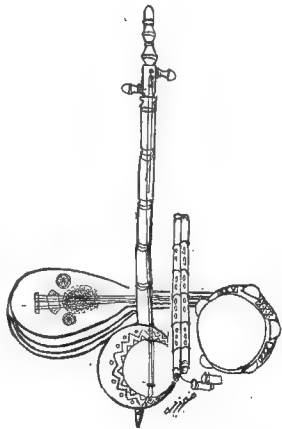
وهكذا أبرزت جهود الباحثين حقائق كثيرة حول حياة الأغنية الشعبية فهي شعبية باعتبار تعديلها وتداولها على أفواه الشعب ، وهي ليست نصا لقويا فحسب بل نغم مصاحب له متكامل معه وهي تعيش كعامل ملذذ للروح الاجتماعية ، وكل هذه الدراسات أبرزت أن فالأغنية حياة الأغنية الشعبية يقوم على نصها الموسيقي والنغمي ، وعلى المعنى أو اللحن ، وكذلك على جماعة الغناء ، وأن جهد الباحثين يتناول الأبعاد والمصالحات القائمة بين نقاط هذا الثالوث .

ثالثا : جمع الأغاني الشعبية وتصنيفها :

١٠ - ترتبط حركة جمع الأغاني الشعبية بندها هرود الذي أصدره سنة ١٧٧٣ وبالجموعة التي أصدرها هو سنة ١٧٧٨ ، دفعت فكرة « انقاذ » هرود إلى العناية بالغناء الشعبي فقد ساد آنذاك اقتناع بضرورة جمع الماتورات الشعبي انقاذا له من الفناء ، ويرى هرود في الأغنية الشعبية عند الشعوب المختلفة تراثا ممتازا جديرا بأن يحافظ عليه ، بل ويقول أن فناء الأغنية الشعبية فناء للشعر الفنى ، ومن ثم فجمع

الأغاني الشعبية بحث للشعر الفني وأحياء له
 وبها - بهذه الروح انطلقت حركة جمع الاناشيد
 الشعبية في القرن التاسع عشر واسمهم فيها
 اصحاب حركة «العاصفة والدفع» و«الرومانتيكية
 المبكرة» وحركة الشباب الرومانتيكية
 «وجمعيات الغناء» ، واخذت متعلقات
 الجامعين فاخذت مجموعاتهم كما وكيفا . كان
 هررد يرى ضرورة الجمع الميداني من الشواذع
 والارقه واسواق السمك والريف ، على ان يكون
 تدوين دون ادنى تعديل وبسلة التي فيلت بها
 على ان يتبع ذلك بشرح مفسر بسيط لا يعنهن
 ولا يعثر «يجعل ولا يعمل» وهررد في هذا
 رائد للعمل الميداني المهد لبحت الاساسي في
 الانشاد الشعبي . غير ان جبهة جمعي الاعامى
 الشعبية كانوا هواة ، نظروا الى عملهم كواجب
 قومي ، واعتبروه ذا هدف تربوي ومن ثم لم يكن
 جمعهم شاملا بل كان انتقائيا ، ولم يكن تدوينها
 دقيقا بل تصديلا وتهديبا ، كل كان مهتما
 بموضوع بعينه يجمع له ما يراه مناسباً ، ومن
 ثم فتفتقر هذه المجموعات الكثيرة في وسط أوروبا
 الى عدد من المقدمات التي تشترط في الجمع
 الميداني . ووفق هذا فلم تكن امكانيات التسجيل
 الموسيقى او التلحين تسمح بدرجة عالية من
 الدقة في التسجيل ، ومن ثم فقد افترقت هذه
 المجموعات الانتقائية المعدلة الى تدوين موسيقى
 لاداء تلك الأغاني ، وغنى عن البيان أن الأغنية
 الشعبية لا تقرا بل تغنى ، بل يصعب ذكر النص
 دون لحن .

١١ - لا يعنى الجمع الميداني بالأغنية الشعبية
 كهدف قائم بذاته بقدر ما يعنى بالفناء الشعبي،
 ومعنى هذا أن مركز الاهتمام ليس النص في
 نفسه ، بل في تداوله والنص يمر بعملية (التعديل
 دائم) « فاذا غنيت أغنية شعبية مرات ومرات
 ومرات خرجنا بنصوص مختلفة في بعض
 جوانبها ، وإذا اعتبرنا النص والمغنى وجماعة
 الفناء ثالث حياة الانشاد الشعبي ، وجب علينا
 ملاحظ مدى التفريق الذي يطرأ على النص عند
 المغنى الواحد وإلى أى حد يؤثر أحاد المغنيين او
 مجموعاتهم في تعديل النص ومن أية جوانب ،
 وإلى أى حد يتغير النص بانتقاله من جماعة غناء
 إلى جماعة غناء أخرى ، فكل هذه الجوانب
 تخرج لنا اختلافات في النص ، ومن ثم يجب اخذ
 هذا بعين الاعتبار عند جمع الأغاني الشعبية ،
 وذلك بتدوين المعلومات الكافية عن المغنى وحياته
 وكيفية تلقيه لثروته من الأغاني وتسجيل
 رصيده في ذلك من الأغاني المتداولة الحية ولابد



كذلك من ملاحظة التراث الفسائي الذي تعرفه جماعة عناء بعينها فهناك تعديلات نحدثها جماعة بعينها بأن تسلب عناصر بعينها لو أنها ليثولوجي، أو تجعل الأبطال العدمي مثليين لئلا يحاضر والمستعمل أو تعدل مسار الأحداث المذكورة في الأغنية تمديلا ، وهذه الاعتبارات نتائج دراسات كثيرة تعكس أثرها في فهم جديد للعمل الميداني ولها أثرها هنا شجدا للقدرة على الملاحظة وصقلا لمنهج الجمع الميداني .

١٢ - ثمة فرق آخر بين الجمع في القرن التاسع عشر وشروط أجمع الميداني المعاصر ، فقد اختلف الهدفان . كانت علوم الأسانيه في القرن الماضي ذات منحي تاريخي مقارن . فقد انصرف البحث في الأغنية : لتشعبية وفي علم اللغة إلى مقارنة الأشكال المختلفة للشيء الواحد في محاولة للوصول إلى «النمط العتيق» . لم يمن بالبحث بحصر الأغاني المتداولة في منطقة متميزه حصرا شاملا أو دراستها في وظيفتها في تلك المنطقة بل انصرف الاهتمام العلمي إلى التتبع لتاريخي عناصر جزئية ، شبيه هذا بعام اللغة المقارن إذ بحثوا ظواهر مفردة توصل إلى الصيغة الأقدم ولم يهتموا ببنية اللغة في تكاملها أو في توظيفها الاجتماعي ، ما أشبه هذا ، بمن أراد بحث بنية مجتمع فنظر في أجداد أحاده ، أننا اليوم لا نجعل أرواسب هدف البحث بل نحاول دراسة الانشداد الشعبي في بيئته . ومعنى هذا أن مجال الجمع الميداني يتجدد تعديلا جغرافيا ، وفي إطار هذا التحديد الجغرافي يدرس الانشاد الشعبي كله ، ويدخل في هذا تلك الأغاني المتكاملة وتلك الآخذة في أن تكون وتلك الآخذة في الاختفاء ، أو التحول من جماعة لأخرى ، وتلك الهادئة من مستوى حفصاري مرتري مثل الإذاعة ، وتلك المتحولة من أقاليم لأخر . . . الخ . . . وكل هذه تصنيفات تنضج بعد الجمع والتحليل ، أما ساعة الجمع فلا بد من التسجيل الدقيق وملاحظة ملاسبات الانشاد تمهيدا لبحثها ومراعاة احتمالات التعديل والتوظيف في البيئة وتكوين ما يتعلق بذلك تمهيدا لبحث هذا ، فجمع المادة لا يقتصر على النص بل يتضمن بتدوين كل ما يحيط به من ملاسبات وظروف وعادات ، والنص هنا ليس نصا لغويا فحسب بل هو نحن ونتم فالأغنية الشعبية لا تكون هكذا إلا إذا غنيت ، ومن ثم فلا بد من تسجيل

النص اللغوي مع موسيقاه وما يرتبط بذلك من خارج النص . وهنا يتوصل الباحث بالأدوات التقنية اسديته ، وأهمها أجهزة التسجيل الصوتي .

١٣ - أول قضية تواجه الباحث بمصاد التسجيل الصوتي هي قضية نقل - المادة المسجلة إلى الورق . وهنا يطرح سؤال منهجي ما تزال الإجابة عنه موضع خلاف بين التخصصين . فاللغويون يصرّون على ضرورة التدوين بالخط الصوتي ، وهنا يقول البعض بضرورة أيجاد رموز لكل صورة صوتية حتى يكون التدوين صادق التعبير ، ويرى قسم منهم ضرورة النقل إلى الخط الفونولوجي دون كبير معناه نفروا الصور الصوتية ، ولبي تقرب هذا نذكر مثلا بسيطا ، هل نجعل اللام العربية باعتبارها وحدة صوتية (فونيم) رمزا واحدا أم نجعل اللام العربية المفخمة (واله) رمزا يفاير رمز اللام الروميه (باله) . وإذا نظرنا إلى خبرات الباحثين الأوربيين في هذه اسقطه لاحظنا ازديادية المنهج ، المصريون يدرون مراعين الصور الصوتية المختلفة ، ويدخول التراث الأدبي الشعبي يتكثرون كيف ما اتفق ، ولا أود هنا أن أكلف الفونولوجيين عيب الموعين ، أو أطاب الموعين بالاعتراض بالتدوين غير المنهجي عند مدوني الأغاني الشعبية ، شكل تخصصه وعافته ولا بد من الإفادة من كل الإمكانيات العلمية المتاحة . والحل الأفضل لموقف كهذه تكوين « فرق البحث » أو « جماعات البحث » تقسم ممثلين لكل العلوم المهتمة بالانشاد الشعبي من جوانبه المتعددة ، يتم التسجيل في وجودهم ويوم اللغوي بتحديد الصور الصوتية كي يتعرف على الفونيمات أو الوحدات الصوتية ثم يكتب النص بالرموز الفونولوجي مصحوبا بما يراه ذا قيمة من ملاحظات صوتية . وإذا كان كاتب هذه السطور أحد اللغويين المهتمين بالأنشاد الشعبية ، فهو يقدر كذلك دور الباحث في الموسيقى في سرغور الانشاد الشعبي . ومن ثم لا بد من التعاون بين أكثر من تخصص ليتم التكامل في البحث لا التوازي ، ودون تعصب من أي باحث لزاوية رؤيته لمادة قيد البحث.

١٤ - هناك طرق مختلفة لتصنيف المادة التي جمعت في العمل الميداني لتكون في متناول الباحث ، وفيما يلي أهم التصنيفات المتداولة :

ذات نص ، وهناك لون من ألوان الغناء الشعبي في منطقته جبال الالب ليس له نص فهو مجرد صوت منغم ، ولا يعني هذا هنا لان كل ما نعرف من انشاد في مصر انما يعتمد فيها على ، نصوص أو بالأحرى له نص لقوى ، وبذا فدراسة النص احيد جوانب الدراسة العلمية لانشاد الشعبى . ويمكن القيام بهذا شكلا ومضمونا أو بالأحرى نمطاً وتركيباً لدراسة الامااط اللغوية التي يتخذها النص اى تحديد الاشكال بكل ملامحها اللغوية مثل الوزن والثقافية والتنميط الداخلي في النص وانتقاء المعجم دراسة تهدف الى بيان النمط بخصائصه اللغوية ، ويجانب هذا فيمكن دراسة الموتيغات المسكونة للنص ، والموتيغات هي الوحيدات الصغيرة ، هي اللبئات التي يتكون منها مضمون النص ، وفي هذا يعتبر جدول الموتيغات المشابه اليه أداة بحث ضرورية ، وفوق هذا وذاك فهناك جعل نمطية تتكرر في كثير من الاغانى الشعبية ، وهذه تدخل كذلك في الداسة اللغوية للنص .

١٦ - ولدراسة وفق الاغراض :

١٦ - وهذا اتجاه عرف تطبيقات كثيرة في دراسات حول الاغانى الخاصة بفرض بعينه ، وقد لاحظ باحثون مثلاً أن « العديده » مثلاً ضربان أحدهما رثاء أقارب المتوفى له والآخر صرخات الندابات المحترفات . ودرس باحثون كثيرون أغنية العمل ومدى ارتباطها بالعمل ، يراها بوشتر أقدم انماط الاغانى واصلا للموسيقى ويراه شتايدر أقرب الى عبارات السحر الدافعة



(ا) التصنيف وفق المطالع :

ويرى باحثون كثيرون أن هذا التصنيف غير مجيد ، لأن مطلع الأغنية يتعرض لتغير أكثر من باقى أجزائها ومن ثم تظهر الأغنية الواحدة بمطالع متعددة .

(ب) التصنيف وفق الانماط :

وهذا تصنيف يقوم على الشكل ، ولا يمكن طرح نظام مسبق له ، فأنماط الاغانى تختلف من منطقة لأخرى .

(ج) تصنيف العناصر المكونة (الموتيغات) :

وهذا التصنيف أداة هامة للبحث في مضمون الاغنية الشعبية وتحول موتيفاتها من اغنية الى اغنية ، ومن منطقة لأخرى ، ومن مستوى لأخرى ، وهو مفتاح دراستها كما كانت دراسة موتيفات القصة الشعبية أداة مفيدة لبحثها .

(د) السجل الطبوغرافى :

ويعنى بتسجيل أماكن توزيع الاغنية الواحدة ودرجة كثافته .

(هـ) سجل الألحان :

وقد بدأ العمل فيه على مستوى أوربي سنة ١٩٦٤ (ولم تتضح لنا صورته النهائية بعد) .

(ز) التصنيف وفق جماعات الغناء :

اى تصنيف الاغانى الى اغان يغنيها الاطفال واغان تغنيها النسساء وحدهن واغان العمال وما شابه هذا من التصنيفات في كل منطقة وفق الظروف الموضوعية المتاحة .

(ح) التصنيف وفق الاغراض :

وهذا تصنيف متعارف عليه في دراسة الادب الفردى ، فهناك اغان دينية ونحن نعرف الانشاد الدينى في مصر في عصور مختلفة وهناك اغان في الحب ، وهناك اغان عن شخصيات تاريخية أو أبطال ، وتعرف بعض المجتمعات انشادا في رثاء الميت وهو ما نعرفه باسم « العديده » فالنظر الى هذه الصور كاشكال قائمة بنفسها تصنيف لها وفق الاغراض .

رابعة : جوانب دراسة الغناء الشعبي :

تحليل النص اللغوى :

١٥ - الاغنية الشعبية فى صورها التى نعرفها

أ - تسجيل الظواهر الأدبية

ب - الدراسة المقارنة للتنميط باعتبار ظهوره في المناطق المختلفة نتيجة لظروف متماثلة .

ج - الدراسة المقارنة التنميطية : لتطور ضرب من ضرب الأغنية باعتبار وحدة الأصل .

د - دراسة علاقات التأثير والاستتارة : بين المناطق المختلفة والمستويات المختلفة . والواقع أن هذه النقاط انعكاس واضح لاسلوب العمل في علم اللغة ، وهذه الجوانب الأربعة مفيدة في سيرغور الانشاد الشعبي ، غير أن المادة المتاحة على مر العصور لا تكاد تلبى حاجة الباحث في طموحه نحو صورة متكاملة واضحة المعالم .

دراسة العلاقات المتبادلة بين الفن الشعبي والفن الفردي ذي الشعبية :

١٩ - هذا أحدث اتجاه في الدراسة خلقت فيه الظروف المعاصرة ، والمقصود بالفن ذي الشعبية تلك الأغاني المذاعة أو التي تنتشر بمساريل الاتصال الجماهيرى المختلفة فتكسب شعبية وانتشارا وتكون أقل عرضه للتعديل والتغير فالنسخات الحديثة عامل مثبت ، ويهدف الباحثون هنا الى إبراز العناصر التي دخلت من الفناء الشعبي الى الفناء الفردي ذي الشعبية ، وكيفية اكتساب هذه الأغاني الفردية لشعبيتها وظروف ذلك ومدى انعكاس ذلك على الأغنية الشعبية .

وهكذا تعددت المناهج والمداخل وما كادت تصقل وتتضع إبعادها حتى كان الفناء الشعبي في مناطق كثيرة من العالم قد شارب على الفناء ، وبهذا قلت مجالات التطبيق في تلك المناطق التي تعلم باحثوها بحيرة سابقينم ويخبرتهم هم في هذا الميدان . ولكن الموقف هنا مغاير تماما للموقف في وسط وشمال أوروبا حيث الاعتماد واضح بدراسة التراث الشعبي ، فالعالم العربي ، نرى بالمآثور الشعبي فقير في الجهد العلمى حول هذا المآثور . فهل لنا أن نأمل التعاون بين اللغويين والفولكلوريين والموسيقيين وغيرهم من أصحاب التخصصات المهمة بالفناء الشعبي ، حتى تدون ما لدينا ونصنعه وندرسه فتكون قد أسهمت في سيرغور الأغنية الشعبية ، أم أن البعض ما يزال في انتظار من يقوم بالنيابة عنا أو رغما عنا بعبء هذه الأبحاث ؟

« دكتور محمود فهمي حجازى »

الى مضاعفة العمل ، ويفرق سويان بين الأغنية التي تحفز وتشجع على العمل دون أن يكون معه وبين الفناء المنظم تنسق العمل وكله وسيلة تعامل ونقل اشارات ، ويميز كذلك بين هذا وذاك والفناء الذى يمضى بجواب العمل دون ارتباط به ويهدف الى المسامرة اثناء العمل فيجعله سهلا ويحفل وقته قصيرا أو يبدو قصيرا . وأهتم باحثون بالأغنية التاريخية - القصصية ، وهى تتناول عندهم أحداث الأسرة وتضم أغانى تمجد القيم الأسرية كما تضم في رأى البعض أغاني مشيولوجية بها كرمات وقديسين وتبوعات ، وللنباتات والحيوانات فيها دور واضح . ومن أبرز أغراض الاغاني ما يسمى بأغاني الحب والوطن ، ومن البعث أن ننظر اليها بتفسير ضيق واحد وهو أنها لم توجد الا بعد الغزل الفصحى ، غير أنها ولا شك ككل ضرب من الأغنية الشعبية ذات مؤلف واحد ثم عدلها المجتمع صقلا وتهذيبا ، وترتبط أغاني الحب المختلفة بوصف الطبيعة ورويتها بعين الحب ، فالطبيعة تفتتح لعين العاشق وأحداث الحياة اليومية وثيقة الصلة بالطبيعة وتحتل مكانا فى الأغنية ، والموتيفات المنضبة داخلها ، ذات قدرة كامنة على الرمز ، وكثيرا ما تجد فيها غرس أزهار في حديقة وتجد فيها الماء ، واللقاء حونه ، أو بالقرب منه ، أو اللقاء تحت شجرة ، وكل هذه في تصويرى رموز للنخسب ، ونجد في أغاني الحب في مجتمعات كثيرة حديثا عن الصعوبات التي كابدها العاشق ، فهو يطوى الصحارى في المناطق الصحراوية ، ويقاس من الطريق المغطى بالجليد في وسط وشمال أوروبا . الخ . الخ .

النوااسات في اطار العادات :

١٧ - هذا الاتجاه من أكثر الاتجاهات شيوعا في دراسة الأغنية الشعبية ، وللباحثين في هذا أسلوبان أحدهما دراسة الأغنية على ذات العمر وذلك بأن تصنف الى أغان حول الميلاد وحول الأحداث المختلفة في حياة الفرد الى أن تكون خاتمة التصنيف ما يرتبط بالموت من أهانج . والاسلوب الآخر المكمل هو دراسة الأغنية على مدار العام ، وذلك بأن الاغاني وفق مناسبات غنائها على مدار العام .

الدراسة التاريخية المقارنة :

١٨ - حدد الباحث البولندى شروونسكى مجالات الدراسة التاريخية المقارنة على النحو التالي :

الفولكلور وثقافته المجتمع



دكتور أحمد مرسي

ان أنماط التعبير الفنية الشعبية التي يعبر بها المجتمع عن أسلوبه في الحياة تستمد وجودها من الاثار الثقافية التي يعيش فيها الناس .
بعادات واتعايد والأفكار التي يشترك فيها أفراد المجتمع التي تشمل أبعاد هذا الأثر الثقافي المستمد من مجاربهم المختزنة جيلا بعد جيل ، والتي يمارسونها يوما بعد يوم ويتناقلونها بينهم باعتبارها تراثا لهم جميعا . ولا شك ان لل مجتمع ، كما يتميز بثقافته الخاصة التي تفرده عن غيره من المجتمعات ، كما يتميز بخصائص معينة تحدد شخصيه الفرد ، وصورة سلوكه مع غيره من الأفراد ، بدين يكونون في مجموعهم ، المجتمع الديني . والدارسون يرون أن للتقاسم جانبين أساسيين ، يمثل كل منهما الآخر ، الجانب الاو مدني يظهر في أسلوب المعيشة ، والادوات التي يستخدمها الناس في قضاء حاجاتهم المختلفة ، والطرق التي يحضنون بها البيئه ، كما تلام حياتهم ، لأنماط العمل والزنى ، والمال .
وما الى ذلك . ويتضمن هذا الجانب أيضا نوع التعاون الذي يسود بين افراد المجتمع ، من أجل الانتصار على الظروف المحيطة بهم . وأما الجانب الثاني فهو ما يمكن تسميته بالجانب المعنوي أو انروحي ، الذي يضم مجموعة العادات والتعايد التي يحتفل بها المجتمع ، والتي ينوارتها الناس ، وانعرف الذي يحث حيائهم ، والقواعد الاخلاقية ، التي تحدد علاقات كل منهم بالآخر . من ناحية ، وبمجتمع من ناحية اخرى ، كما يضم أيضا أساليب التعبير الفنية عن الجوانب المختلفة للحياة في المجتمع .



ويرى الدارسون أيضا أن الثقافة ليست ظاهرة عضويه يمكن أن يراها الانسان ، كما يستطيع أن يرى مظاهرها المادية ، أو حتى مظاهرها المعنوية ، ذلك أنها في مضمونها ظاهرة نفسية تجد مكانها في عقول الأفراد ، ووجدانهم ، ولا تبدو الا من خلال الافراد الذين يعبرون عنها . ومعنى ذلك أنها تتألف من عناصر كثيرة متشابهة يسهم في اظهارها الافراد الذين يكونون المجتمع اذ يلتقي في الثقافة دائما الفرد والمجتمع حيث ينهض كل منهما بدوره في التعبير عنها . وتتكون ثقافة أي مجتمع من مجموع الأفكار والاستجابات العاطفية وأنماط السلوك التي يكتسبها الافراد عن طريق التعلم أو المحاكاة ، أو بمعنى آخر هي حصيلة الخبرات والقدرات والمعارف التي يحصلها الفرد من اطواره الاجتماعية .

وهذه الحكاية الصغيرة توضح أن ادراك المعاني والدمنه وراء الالفاظ التي يدرج للمجتمع أفرادها عليها دت احميه يدري متى يحتفل بمرور مدانه الذي يستحقه • تقول الحكاية (٢) :

« فيه رجل عنده وند عنده نفرياً ١٦ سنة • وفي الاحر جا يسافر في تجارة من مصر لليبيا ميوه (فوبه) فعند يقول له : لدحل حجره • وبهون هو هندابه • وان جا للمين تذوى به • جال (قال) به الوند :

الدحل حجره • والهون هو لهه • • • • •
ون جا للمين داهامه • • • • • اني معاه العرف ما يتوصي • • • • •

يدير ما يلج ويجبلوه أصحابه • •
ان وجود الفلك يجعل نقل الأفكار وأنماط السلوك التي يود المجتمع أن يعلمها لأبنائه لا يتوقف على المصادفة ، ولكن عن طريقها يمكن نقل المعرفة والخبرة التي يختزنها المجتمع الى الأفراد • ومن ثم فنن ثقافة المجتمع مدنيه للغه بضمونها وشكلها ، كما أن المجتمعات نفسها مدنيه بوجودها للمصيلة الثقافية التي تحتفظ بها •



ان اللغة الشعبية - اذا صح هذا التعبير - تختلف الى حد ما عن اللغة الادبيه ذلك أن الأخيرة تخضع لنظام لفظي محدد ، أي أن الأصوات المستخدمة مقيدة بعدد معين من الحروف الساكنة والمتحركة ، وهي بذلك تفابير من بعض وجوها الاستعمال الشعبي للغة الذي يعكس الاحتياجات العملية للمجتمع الشعبي ، وتتميز بمورنتها وقدرتها على التكيف مع حاجات الأفراد • وليس معنى ذلك أن هذه اللغة لا تخضع لأي نظام ، ولكن المعنى أنها أكثر تحمرا من اللغة الادبيه • فما يصطلح عليه المجتمع للدلالة على معنى معين ، لا يحتاج الى حكومة أدبية لأقراره ، واعطائه جواز المرور الى الحياة العامة • • • • •

ويتركز الفارق الأساسي بين اللغتين أي أنه يلاحظ أن اللغة الشعبية تحتفل بتوازي العبارات الصغيرة - أي الجمل - ويبدو ذلك

(٢) معنى عبارة الاب : ان الكحل حجر ، لا يدق الا في الهون ، وتعالج به العين • معنى عبارة الابن : ان الكحل حجر ، وان الهون هو الذي يجعلنا ناعما ، فاذا اكتنطت به عين مريضه برأها ، ومن معه العلم (أي الانسان العاقل) لا يوصي ذلك ان علمه يفتيه ويجب فيه اصدقائه •

وأول العناصر التي يجب علينا أن نلتفت اليها عند تحليلنا لالطار الثقافي هو « اللغة » ، فاللغة أحد عناصر الثقافة ، ولا يمكن أن تكون هناك ثقافة انسانية دون لغه ، ذلك أن اللغة هي أداة الاتصال بين الناس ، وكلما زادت الثقافة نعقداء كلما ازدادت الحاجة للغة متطورة قادرة على أن تحمل الأفكار والمعتقدات ، التي يحتفل بها المجتمع • ونحن لا نقصد باللغة هنا ما قد يرتبط بقواعد النحو والصرف والاستقاف وما الى ذلك ، مما يتوافر على دراسته اللغويون ودارسو اللهجات ، ولكننا نعني بالدرجة الاولى باللغة هنا كونها أداة للفكر ، ونقل الخبرة والمعرفة • ذلك لأن البحث في أصل اللغة أو تطورها انما يحتاج الى دراسة مستقلة بنفسها لا مجال لها هنا • وعلى ذلك فان ثقافة أي مجتمع مدنيه في الحقيقة للغة ، بثراء مضمونها ، فاللغة جزء لا يتجزأ من الثقافة • انها لون من ألوان السلوك الذي يجب على الفرد أن يكتسبه ، بنفس الأسلوب الذي يكتسب به أي لون آخر من ألوان الثقافة الموروثة والمهم في الأمر أن اللغة من أوائل الأشياء التي يكتسبها الفرد من مجتمعه ، ومن ثم يستطيع بعد ذلك أن يتقبل سائر جوانب ثقافته • ومن هنا كان حرص المجتمعات الشعبية على أن تدرب أطفالها على النطق والكلام ، وأن تعلمهم لغتها لكي تهيم لهم السبيل بعد ذلك أن يعيشوا في مجتمع يفهم كل انسان فيه الآخر • فيعلم البدو في اليوم - مثلا - أبناءهم بعض العبارات التي يدرجون بها الستهم على معرفة اللهجة البدوية فيقولون لهم :

ورل وورله • • • • • دلة بيضة جر له • •
فربت الورل • • • • • هورل ورا الورله • •
كما يقولون لهم أيضا ، من أجل نفس الغرض :
يا شسزرات الفيعيشي • • • • • وجبن عيشي • •

• • • • • طلتن قفمنختن • • • • •

• • • • • فنيبعغات • • • • • فنيبعغات • • • • • (١)

وقد تكون بعض هذه العبارات ، لا معنى لها ولكن ذلك ليس بالأمر الهام ، ذلك أنه ليس مطلوبنا من الطفل أن يعرف المعنى ، ولكن المطلوب هو النطق بهذه الكلمات ذات الحروف المتقاربة المخارج ، أو المتنافرة حتى يستطيع أن يتعود على هذه اللغة • فإذا ما كبر ، فإن الأمر يختلف ، ذلك أن المعنى يصبح له اهميته التي لا يجب اهمالها ،

(١) الوند : حيوان صحراوي يقال أنه الصب والورلة اتناه • دلة بيضة : رمل خشن ، جوله : جروا



خاصة ، لانها بطبيعتها لا تحتمل الافاضة والاطناب ، ولذلك فهي تكتفى بالرمز أو الاشارة الى الشيء الذي قد لا يكون في متناول حواس الفرد في شكل مادي ملموس . ولعل الاعتماد على الذاكرة التي تعد عاملا اساسيا له دوره في انتقال النصوص وروايتها قد جعل اللغة التي يستخدمها الشعب تأخذ هذا الشكل الذي يحتفظ بقدر من الايقاع ، الموسيقي ، مما يجعل العبارة سهلة التذكر فان مثل هذا الحزر الذي يقول : الست من حسننا نزلت دموعها على خدها (الشبعة) ، وهذا المثل « اعلمها طيبة وارمها البحر الجارى » ان ضيعها العبد ما يضيعها الباري » ، لا شك تتضح فيهما هذه الحقيقة ، والامر بالطبع ايسر من ذلك بالنسبة للاغنية أو الموالم اللذين يصد من سماعاتهم المديرة وجود الموسيقى الخارجية التي تصاحبها كعامل مساعد للموسيقى الداخلية التي تنبع من النص نفسه .

وعلى ذلك فان اللغة بطريقة الاستعمال الخاصة التي يستعملها بها الشعب في تعبيره الفني انما تقوم بدورها الفعال في ربط الفرد بالجماعة والجماعة بالفرد ، ولا شك ان المجتمع الشعبي يزداد تقديره لافراده الذين يستطيعون استغلال المعاني الجديدة التي يمكن أن تهيئها ، لهم اللغة ، اذا ما استخدمت استخداما سليما لنقل السلوك أو التعبير الفني .

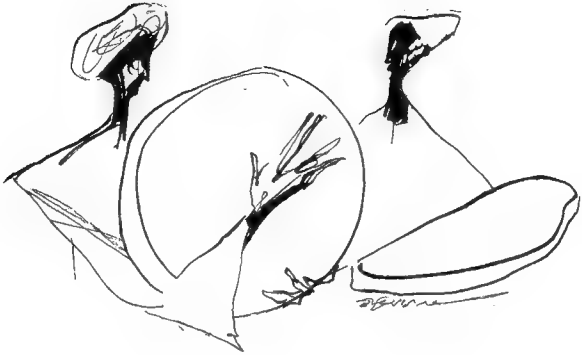
واذا كنا قد ذكرنا أن التعبير الفني الشعبي - شأنه شأن التعبير الفني الذي يبدعه الفنانون بالمعنى الخاص - انما يستخدم اللغة استخداما خاصا ، تتمثل فيه كل الابعاد التي تعطى لها هذه اللغة ، ويجعلها تختلف من ناحية بنائها عن اللغة العادية المستعملة ، رغم قربها الشديد منها ، فان ذلك يستلزم مناقشة الصورة الفنية التي تتكون نتيجة لهذا التركيب الجديد ولعل اهم سمة يجب التنبية اليها هي استخدام « الاستعارة » وسيلة لرسم الصورة ، وتأكيد المعنى .

فالاستعارة في الحزر - مثلا - قائمة على عنصر المفاجأة والاثارة الذي يهتلف الى تأكيد نقطة بعينها ، وإعطائها الفرصة لكي تبرز الارتباطات الفكرية المستعملة ، ومن هنا فان المماثلة بين « الاصبع وقرن البامية وبين حبات اللؤلؤ » وبنود البامية « في هذا الحزر » صباغى أخضر ومخفى ، فيه اللؤلؤ ما بلغشى (البامية) ،

واضحاً في أنماط تعبيرهم الفني ، سواء في الحدوته أو في المثل أو في الحزر (اللغز) أو في الاغنية . كما أن الجمل الاعتراضية نادرة فيها ، بالإضافة الى أن أدوات الربط بين الجمل ، تكاد تكون معدومة في اللغة الشعبية ، ولعل هذا الجزء المروى من السيرة الهلالية أن يوضح ذلك :

« أتوكلوا على الله .. وهو سافر وراهم .. سافر وراهم .. يفوت الجمال كلها ويجادى جمل واطفة .. قام قالت لهم .. يا بوي مال الخفاجه دا ومالنا .. لا هو ابن عم لنا .. ولا ابن خالنا .. قال لها يا عاهرة من القول بطلي .. أنا ريتك من تحت الحزام سقيتيه زلال .. قسالت له يا بوي أنا عسرمة مكيله .. وهاليت ما ها اورد على كيال .. ان وقيت كيلى شرفتك في نجع هلال .. وان خف كيلى ضيعنى على سن الحروب دهان » .

كما أن اللغة الشعبية ، تتسم بالتعبيرات المختزلة .. ولعل ذلك أوضح ما يكون في المثل والحزر .



الهدها « (١) لا يقصد به بالطبع ما ينهى عن لفظ المثل وإنما هو يحمل دعوة إلى التحدى كما يقولون في الاستحصال اليومي » « إلى تقدر عليه اعمله » ومن ثم فقد استعير لعظم الامر صورة ركوب الخيل والمعروف أو المتوارث في البيئات الشعبية ان ركوب الخيل لا يكون الا لامر جليل ، كما ان الحصان الذى سركب ليس حصانا عاديا بل انه احسنها ، واسرعها جنيعا ، وفي ذلك تأكيد لصورة التحدى التى يحملها التعبير الشعبى والى اودعها فى المثل . وفى مثل هذا المثل « فى برمها روح القبط وهات » تقوم الاستعارة اساسا على ملاحظة الظاهرة الطبيعية فى المجتمع الزراعى ، اذ يعرف الفلاح بحكم خبرته الطويلة ، وملاحظته للحياة من حوله ان المحاصيل التى توجد فى الحقل فى غضون هذا الشهر « برمها » تكون قد نضجت أو قاربت النضج ومن ثم فهو يتوقع فيه الخير الذى يأتى به هذه المحاصيل على العكس من الصورة التى يرسمها

كما ان المشابهة بين « الرصاصه والطائر » فى « طير طار مع الكفار ، جناحاته سوده ، وقلبه نار (الرصاصه) ، لا تبدو غير معقولة أو صعبة الفهم ، ذلك ان العلاقة بين المشبه والمشبّه به - وهى وجه الشبه ، تظل واضحة يمكن ادراكها بتقليل من أعمال الفكر . ان هذين الحزبين يمكن أن يشيرا إلى الفترة التى لاحظ فيها الانسان فى المجتمع الشعبى انه يمكن أن يشبه ثمار البامية البيضاء باللؤلؤ وان يشير إلى الرصاصه التى تنطلق من البندقية على انها طائر . وتركيب الحرر الأخير قد ينبىء عن نظرة الثقافة الشعبية المصرية إلى الرصاصه ، فهى تجعل الرصاصه شكلا من أشكال الشر وهى بذلك تطير مع الكفار ، كما أن اجنحتها سوداء ، وقلبها ملء بالحقد ، والنار التى تحرق .

وينطبق نفس المفهوم على المثل أيضا ، فان الصور الاستعارية واضحة فيه تقوم بوظيفة هامة ، تجعله قادرا على ملائمة كثير من المواقف التى يصح الاستشهاد فيها به . فالمثل الذى يقول « أعلى ما فى خيلك اركبه » و « الجيدة فى خيلك

(١) الهدها : أى اجعلها تجرى باقى سرتها .

لشهر « بشنس » في المثل « بشنس يكنس القبط كنس » ، وذلك لعدم وجود زراعة في الحقل آنذاك .

ويحفل الشعر الشعبي والاغنية الشعبية بالكثير من الاستعارات التي تقرم بنفس الوظائف التي تنهض بها في المثل أو الحزر ففي هذه الاغنية تقول الفتاة :

المغنية × في الأرض واتعشمت .. رميت حب الوداد

المرددات - « » » »
المغنية × في الأرض واتعشمت حسبتهم يطلعوا .. زى عباد الشرق .. حسبتهم يطلعوا زى عباد الشرق تاريتها أرض سوده ما تحقش حد .. رميت حب الوداد في الأرض ..

المرددات - في الأرض واتعشمت .. رميت حب الوداد .

تصور الفتاة خيبة أملها ، فقد قدمت الحب طيبها ، وحسبت أنها سوف تلقى ممن تحبه مثل ما قدمته ، ولكنه اخلف طنها . والتأمل للاستعارات التي تحفل بها هذه الاغنية يجد أنها قد استعارت للحب « حب الوداد » ، واستعارت لتقديرها هذا الحب إلى من تحب « صورة الزراعة » وبالطبع فإن الحب والزراعة ، يحتاجان إلى أرض مشمرة ، ومن ثم فقد استعارت للحبيب صورة « الأرض » ، ولكنها أرض سوداء لا تنفع فيها زراعة ولا ينبت فيها ثمر « تاريتها أرض سودة ما تحقش حد » ..

وفي اغنية أخرى تستعار صور عديدة لوصف جمال الفتاة ومحاسنها فشرها طويل كسلب الجبل (جبل طويل يستعمل في ربط ما يحمله الجبل) ، والحيية كلال شمبان ، والحاجب كخط القلم ، والعيون عيون غزال ، والانتف بلحة من الشام ، والقلم صغير كالبيسم ، أو فيه من صفات السحر ما ألصقه الخيال الشعبي بختام سليمان الذي يخدمه جنى يجيب الانسان إلى كل ما يطلب ، والتديان رمانتان .. وهكذا

المغنية : × على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

المرددات : - على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

× أيا شعرك سلب جمال

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

- على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

× أيا لقوة هلال شمبان وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

- على النوار يا سمارة وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

× أيا لحاجب خط القلم

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

- على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

× أيا عيونك عيون غزال

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

- على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

× أيا خشمك بلحة من الشام

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

- على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

× أيا حنكك حنك ميسم

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

- على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

× أيا حنكك خاتم سليمان

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

- على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

× أيا سدرك طرح الرمان

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

- على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

× أيا بطناك عجب خمران

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

- على النوار يا سمارة

× وعلى النوار وأنا أبيع دوحى

ولعل وصف الجبهة « القوة » بأنها هلال شمبان ، من تأثير ثقافة دينية متوارثة إذ لا يمكن الجزم بمعنى محدد أو سبب معين لهذا التشبيه وتتصف هذه الصور الاستعارية التي ترد في الاغاني بالعمومية ، وبأنها مقتطعة من البيئة التي يعرفها الفرد في المجتمع الشعبي كما يعرف نفسه تماماً ، وتختلف بعض هذه الصور التي وردت في الاغنية السابقة ، التي تغنيها الفتيات في حفلات العرس عما يغنيها الرجال أثناء الرقص « الكف » :

المغنى : × قول ما نبلى بالجول .. وأول هاندى

بالجول .. تعالى هنا جندامى

المرددون : - تعالى هنا جندامى



عساكر ع الغيل مصباى
- عساكر ع الغيل مصباى
× والعرة كيف الفجان ٠٠
- يفيد كيوفى مصراناي
- يفيد كيوفى مصراناي
× تحت العرة أهاب شوى ٠٠
وخايف نجول وكل الناس تعاركناي
- وخايف كل الناس تعاركناي
× خلا خيلك داوت ونسات ٠٠
ومن تحتنا باين لا ضاى
- ومن تحتنا باين لا ضاى (١)

وهذه الصور التي ترسمها هذه « المجردة »

(١) بالبول : بالقريل - جداماي : امامي -
الديس : ثيابت ضعيف ينبت على سطح الماء والبردى
معروف - فوج : فوق - اماي : الماء - الجيرة :
الجبهة - من قربا : من القرب - حشاوى : ملى -
الى يعزانه : من ينظر اليها - طاح جتيل : غر صريعا
ضنى : قلى - شاي : شه - رجبتك : رجبتك - عجد
اللولاي : عقد اللؤلؤ - الى دجا : الذى صنمه -
جنداي : صانع حادق - يطاح للدمفة بتصریح : اى
لا يصرح بصنع هذا العقد الا للذى يستحق - سحيف
جديدوم غراباي : كالسيف اللامع الذى شل يوم حرب
غراباي للانجليز - عساكر ع الغيل مصباى : تشبه الاجنود
الذين يركبون خيولهم منتصبى اللامعة - نجول : نلؤل
تعاركناي : تعاركه ملى - من تحت باين لا ضاى : ان
قديمك يظهر غيرهما من تحت الخلاخيل التى تزين
بهما رجليك .

× يا شسمورك كيف الديس ٠٠ ويردى
فوج غزير اماي
- ويردى فوج غزير اماي ٠٠
× والجوره هلال شمبان ٠٠ وهائل من
من غربا ضاى
- وهائل من غربا ضاى
× وعيونك سود بلا تكحيل ٠٠ الى يخزر
انه طاح جتيل وماضنى عاد ينفع شاي ٠٠
- وماضنى عاد ينفع شاي
× وستونك صرف وبالات ٠٠ يعدن فيه
البشوات الفم سديته باصباى ٠٠
- الفم سديته باصباى ٠٠
× ورجبتك كيف البثورة ٠٠ زانها عجد
اللولاي

- زانها عجد اللولاي
- زانها عجد المرجان ٠٠ صفيح وغال في
الانمان

- الى دجا واحد جنداي
- الى دجا واحد جنداي ٠٠
× الى دجا واحد فى الريف ٠٠
يطلع للدمفة بتصریح
الى خزانك بات ضعيف ٠٠
ماضنى عاد ينفع شاي
- ماظنى عاد ينفع شاي
× ودرارك خضيب بالحنة ٠٠
سيف جبد يوم غراباي
سيف جبد يوم غراباي
× ثديانك من تحت التوب ٠٠

كما تسمى في بعض الجهات أو « انشيتوة » كما تسمى في جهات أخرى مأوفا وهي ما يدر كسا المجتمع ويعرف مدلولاتها ، وهي تمثل عنده نموذج الجنس والجماع التي يبتغيها من المرأة .

إن رواة الحكايات الشعبية ، وحفنى الاغاني والمواويل ، والذين يحفظون الامثال ، والنوازير كانوا ومازالوا ذخيرة لا تنفذ لكثير من انماط التعبير الفني للمجتمع ، فقد حافظوا على حكايت المجتمع واغانيه وامثاله التي تعد تعبيرا مشتركا للمجتمع ككل . يتضمن أفكارهم وآمالهم وآلامهم ، لذلك كان هؤلاء الرواة والشعراء والمفنون عناصر تجميع الوجدان الجمعي للمجتمع ، وبوقته انصهرت فيها الأفكار والمشاعر والاحاسيس والمثل العليا لهذا المجتمع ، وهي التي تكون في مجموعها ثقافته . ويقوم الاطار الثقافي للمجتمع بوظائف عديدة يمكن أن نجدها منعكسة على وسائل التعبير التي ينقل بها المجتمع خبرته عن طريق قصاصيه وشعرائه . ولعل أول هذه الوظائف أن يهيئ الاطار الثقافي الفرد لكي يحتل مكانه في المجتمع ، كما يهيؤه أيضا للتلاؤم مع بيئته الطبيعية التي يعيش فيها ومن هنا فقد حفلت الامثال مثلا بالكثير من المواقف والخبرات التي يمكن تفيد الفرد والمجتمع بالتالي في العديد من الامور التي قد تقابله أثناء حياته فالبيئة الزراعية التي تغلب على المجتمع المصري عامة قد وجدت تعبيرا عن مظاهرها المختلفة وموقف الفرد والمجتمع منها في كثير من أشكال التعبير الشعبية ، فإن أمثال الزراعة تغطي أحيانا فصائع خاصة بما يجب على الفرد أن يفعله في هذا الشأن « الشرط عند الحرث يربح عند العرمة » ، « إذا سبقت جارك بالخضر » ، سبقه بالمسحة » ، « إذا سبقت جارك بالحرث استعدادا للزراعة » ، فاسبقه أنت بتقصيب الأرض وتهيئها لذلك . والمراد أنه إذا سبقت جارك إحدى الوسائل فاسبقه أنت بأخرى » ، « إن طاب ربحك دري » ، ما في المواناه خير » ، وإن ما طاب ربحك خلى تبنا مغطى شعيرا » (١) فهو يدعو الى انتهاز الفرصة الملائمة ، فإذا لم تتوافر هذه الفرصة فلا بأس من التأخير قليلا . كما تغطي بعض الامثال الخاصة بالتقويم القبطي الذي يعرفه الفلاح المصري ، فصائح هامة خاصة بالزراعة ، وخصائص الشهور ، وقد سبق ذكر بعض هذه الامثال . كما أن الحزر أيضا يمكن أن يكون له حوزة في هذا الشأن ، فهو

(١) تبنا : تبناها وهي ما يتبقى بعد دس المحصول - شعرا : شعيرا .

يقوم بأسلوبه الخاص وعن طريق شكله المتميز بالتعريف ببعض خصائص الشيء ، موضوع السؤال . « سلطنا مليان قلقاس ، صبحنا مالقيناش ولا راس » والجواب هو « النجوم » ومن الواضح أن تأثير ثقافة البيئة الزراعية ظاهرة في الصورة التي يعبر بها الحزر عن موضوعه ، ووظيفته هنا استخدام العناصر التي توفرها البيئة الطبيعية ويشكلها الاطار الثقافي للتعريف بالظاهرة التي يود أن ينقل صورتها الى الافراد والمجتمع .

إن تغلظ مواقف الافراد وسلوكهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض من الامور التي يهتم بها المجتمع اهتماما كبيرا ، وهو يكفل لهم هذا بتوفير النماذج المثالية لسلوك السلوك المحبيرة لديه ، وتدريبهم على تعود ممارستها فيقول هذا الجزء من الأغنية الشعبية التي تغنيها الفتيات :

المغنية × قال يا ليل يبطلي حبه
المرردات - يا ليله

× وبطلي شرب حواجبك
- يا ليله

× حتى ابن عمك ماهو عاجبك
- آيا ليل ياليل

فنتصح الأغنية الفتاة أن تقتصد في زينتها ، واستعارت لذلك صورة التطرف في تزجيج الحواجب . وفي جزء آخر من أغنية أخرى تتخذ النصيحة هذا الاسلوب :

المغنية × يايت ماتضحكيش والضحك يرميك
.. ياليل

المرردات - الله ياليل الله

× وتشمي ابن العدو وابن الحرام فيكي
ياليل

- الله ياليل الله

× يايت ماتضحكيش وتبينني ضحك ..
ياليل

- الله ياليل الله

× وابن الحلال وابن الحرام ياخولوا حمار
خذك .. ياليل

- الله ياليل الله

والأمثلة على ذلك كثيرة ، في الاغاني والمواويل وفي غيرها من المائزات الشعبية فيقدم هذا الموال نموذج لما يجب المجتمع أن يتوافر في الرجل من أخلاق ، وما يجب أن يكون عليه سلوك الفرد :



الفردية التي قد تخرج بالمجتمع عن طريقه
الرسم ، أو تؤثر في النماذج التي يضعها
للتعاون بين أفراد ، ولذلك فهو يمارس ضغطا
قد يبدو ملموسا أحيانا على الأفراد الذين يخرجون
عليه ، أو يتنافى سلوكهم مع السلوك العام
لفيهم من الأفراد ومثال ذلك « مواعيد العرب »
التي تشكل عادة لها قيمتها وأهميتها في راب
الصدع الذي قد ينشأ نتيجة الصراع بين الأفراد
بعضهم البعض ، وقد يتخذ هذا الضغط شكلا
معنويا غير ملموس وهو ما تتضمنه عادة مأثوراته
الشعبية فالمثل الشعبي الذي يقول « ان قابلك اللثيم
صد عنه ، وان كلمته فرجت عنه وإن سبته روح
بهمه » أنها يدعو الى نبذ الإنسان اللثيم الذي
يلقى من المجتمع كل احتقار ، ومن ثم يفصله ،
تهيئ للتخلص منه كنموذج لا يود المجتمع ان
يكون بين أفراد .

وهكذا يسهم المجتمع عن طريق ثقافته في
توفير الوسائل المختلفة التي يلبي بها حاجات
أفراده المادية والمعنوية . ونحن انما نركز على
الناحية المعنوية ، لأنها ترتبط بما يستحدثه
المجتمع من تعبيرات فنية متعددة الاشكال ، متكاملة
فيما بينها . فالمجتمع في مقابل ما يمارسه من

يا كامل العقل .. عقلك في الدماغ ينعاذ (١)
العقل ذينة الشباب ، اما الشرف ينعاذ
او عن تعادي الرجال .. ذا قليل الرجال ينعاذ (٢)
وحياة محمد نبي .. التي ذكره ع اللسان ينعاذ
العقل والدين .. وفقير بلادين .. ورضا الوالدين
ينعاذ

فالمجتمع يحتفل بكامل العقل ، والشرف ،
ويدعو أفراد الى أن يتحلوا بهاتين الصفتين ، كما
يحتفل بالرجولة كخلق ويحذر من معادة الرجال ،
فالحياء قائمة على التماون والتكافل الاجتماعي
بين الأفراد . ويرى ان سعادة الحياة انما تتحقق
للغرد والمجتمع بكامل العقل والشرف والدين
والخلو من الديون ، ورضا الوالدين . والحقيقة
ان اهتمام المجتمع وهو الكيان الذي يحصل
الثقافة بسلوك الأفراد وعلاقاتهم المختلفة ، انما
ينبع من أنه لا يستطيع أن يقوم بدوره الا عن
طريق الأفراد الذين يتكون منهم ومن هنا فهو
يسعى الى تحقيق أكبر قدر من الاستقرار لحياته
الاجتماعية بتنظيم السلوك ومنع الاتجاهات

(١) ينعاذ : مطلوب .

(٢) او عن تعادي الرجال : احذر ان تعادي الرجال

ضبط على الانفراد لا بد أن يوفر لهم أيضا الإصاليب التي تمكنهم من التحرر من هذا الضبط أحيانا ، ومن وقع الحياة عليهم أحيانا أخرى ، ولعل ذلك هو السبب فيما يوجد في الأغاني والمواويل ، والفوازير أحيانا من رموز معينة • وربما كان التعبير عن الحاجات الجنسية مما لا يمكن تجاهله وهو يعطى صورة واضحة للأسلوب الذى تيسره ثقافة المجتمع للفرد كى يعبر به رمزا فى الأغلب الأعم •

× من فوقها ماشى •• والسكة نعمت وأنا

× من فوقها ماشى •• والسكة نعمت وأنا ••

× من فوقها ماشى •• ياعم ياماشى •• سايق

عليك النبى تأخذ القلم والدوا •• وتكتب

على شاشى عيل صغير ••

ياغم يا ماشى ••

× وخد عقل من راسى •• والسكة نعمت وأنا ••

× من فوقها ماشى •• والسكة نعمت وأنا ••

— اوعى كنده

× امال انا جايك يا حلوه لايه ••

— يا حلوة على البوردية

× يا حلوة بعشرة جنيه

— يا حلوة على البوردية

تكتشف هذه الأغنية وغيرها من الأغاني وانباط التعبير الأخرى عن الأسلوب الذى يهيم به المجتمع لأفراده التنفيس عن عواطفهم المكتوبة فى إطار الثقافة التى يتميز بها المجتمع وانتهى تهدف الى ادخال الرضا الى نفوس الافراد، وتوفير السعادة لهم ، اذ يشعر الفرد بالحاجة الى مشاركة الآخرين له وجدانيا ، والرغبة فى ايجاد مخارج طبيعية لما قد يحسه من مشكلات ، أو ما يشعر به من فرح أو ألم • ففي جزء من أغنية من أغاني الافراح تقول الفتاة مخاطبة عمته :

× يا عمتى يا عمتى قولى لابويا اكلمه •• يا ليل ••

— والله يا ليل الله

× داحنا بنات يا عمتى مش قمح يخرنا •• يا ليل

— والله يا ليل الله

× يا عمتى يا عمتى •• قولى لابويا كلام •• يا ليل ••

— والله يا ليل الله

× داحنا بنات يا عمتى مش قمح فى الاجران ••

•• يا ليل

— والله يا ليل الله

فالمجتمع اذا كان يفرض على افراده نماذج معينة من السلوك ، ويضغ لهم حدودا معينة الا يتجاوزونها ، وقد لا يتقبلونها أحيانا ، فان عليه أيضا اذا أراد أن يستمر فى ممارسة سلطته عليهم ان يهيئ لهم فى ثقافته الأسلوب الملائم للتنفيس عن مشاعرهم والتعبير عن أفكارهم والتخلص من أعباء الحياة اليومية عن طريق منافذ يهربون منها الى نشاط جمعى قد يأخذ شكل رقصة أو مجلس سمر ، أو بعض الألعاب والمسابقات ومن هنا يمكن لنا أن نفسر ظاهرة الاقبال على المشاركة فى الاحتفالات العامة والخاصة سواء كانت مما يهتم بها المجتمع كله كالوالد الدينية مثلا ، أو مما تدور فى اطراف الأسرة أو العائلة كالعرس ، والختان أو مناسبة الوفاة •• اذ تعد هذه المناسبات اطرا ملائمة يستطيع الفرد أن يجد فيها متنفسا لما يعتمل فى صدره ، فالذى يحدث أن الفرد يعود بعد الاشتراك فى أى من هذه المناسبات ، سواء بطريقة ايجابية كالإسهام فى الرقص والغناء أو بطريقة سلبية تجعله يأخذ موقف المتلقى أو المتفرج ، أكثر قدرة على مواجهة حياة اليومية واستعادة نشاطه ، والتغلب على السأم الذى قد تخلقه فيه رتابة الحياة من حوله والملل الذى يحسه نتيجة لممارسته لنفس العمل والعلاقات • فلا شك أنه من المستحيل على المجتمع أن يظل محتفظا بسطوته على الأفراد ، ما لم يوفق بين وجدانه العام ، ووجداناتهم الخاصة ، ولعل ذلك هو السبب فى أنه من النادر أن نلاحظ فى المجتمعات الشعبية خروجها على تقاليد المجتمع أو « عاداته الرعية فالمجتمع والأفراد يلائم كل منهما نفسه للتوافق مع الآخر ، فهو عندما يمجز — مثلا عن كبت الشعور فى نفس الفرد ، كما لا يستطيع فى الوقت نفسه أن يتركه ليفعل ما يشاء أو يعبر بصورة قد لا يقرها فانه يتدخل بأسلوبه الخاص الذى يعدل به من طريقه تعبير الفرد عن شعوره بحيث يصبح مقبولا اجتماعيا وبعد هذا أحد الأشكال التى يهيم بها المجتمع الأفراد للتلازم مع ثقافته حتى يحتلوا مكانهم فيه ، بوصفهم أعضاء لا يمكن له أن يمتش دونهم •

دكتور « أحمد مرسى »

الذهب

ومكانته
من

التراث
الشعبي

أحمد آدم محمد

احتفظت الطلي ، حتى في عصرنا الحديث ، بصور كانت فيما مضى رموزاً لها دلالاتها التي تتجاوز الزخرف والحلية . وهذا هو الذي جعل لمعدن الذهب مكانته الخاص من التراث الشعبي . . . مكانته من المأثورات الشفهية . . . مكانته من فنون الحركة والإيقاع . . . مكانته من الفنون التشكيلية .

وقد ارتبط الذهب منذ القدم ارتباطاً وثيقاً بالدين . وليس من شك في أن البساطة يجد في الأدب القديم ما يكفي للدلالة على ما كان يعزى للذهب من قوى سحرية عجيبة ومن هنا استخدمه الوثنيون في عمل الأصنام وقدموه قرباناً للآلهة . وتذهب بعض الروايات إلى أن الكهنة الوثنيين اعتادوا أن يستخدموا منجلاً ذهبياً في جمع بعض النباتات المقدسة كما أن جامعي الأعشاب في القرون الوسطى كانوا يستخدمون آلات ذهبية في اقتطاعها .

كان الذهب ، ولا يزال ، المعدن الثمين الذي تهفو النفوس إلى الحصول عليه . وعندما يفكر الإنسان المعاصر في علاقة معدن الذهب بالمعاملات المالية ، واعتباره الفريضة أو القطعة لفكرة دولة أو مجتمع على التعامل في المجال الدولي ، وعندما تتفنن المرأة المعاصرة في صياغة الحلى من الذهب على صورة اقراط أو عقود أو أساور ، فلندرس الفولكلور ينظر إلى الموضوع من زاوية أخرى أعرق وأعمق من غير شك ، ذلك لأن الذهب كان ، ولا يزال ، في مجتمعات كثيرة ، جزءاً من الأدوات المصاحبة لشعائر وطقوس وعقائد ، ولأن هذا المعدن الثمين قد أسهم في الكثير من أحداث التاريخ ومظاهر الحضارة ، وارتبط بالكائن الإنساني في مراحل حياته جميعاً . . . ارتبط بالطفولة والشباب والزواج . . . ارتبط بالوفاة وبما يتصوره الإنسان بعد الوفاة . ولقد كانت صياغة الحلى استجابة شرطية لعقيدة مكينة في نفوس المجتمعات الإنسانية ، ومن هنا

الكبرى» وهى الهة مصرية كانت تصور على هيئة بقرة تحمل بين قرنيها قرص الشمس أو تمثل فى صورة امرأة لها قرنا بقرة بينهما قرص الشمس . وكانت هاتور ربة الخصب وإعيسة للنساء والزواج وربة الحب والطرب والجمال . وكانت تحيط جديهما بعقد من القطع الذهبية ، ولهما كانت نماذج للودع . ومن الذهب « نوب » اشتقت كلمة الثروة وأطلقت على الأقليم المعروف بهذا الاسم فى جنوب مصر .

ولما كان الذهب قد اقترن بالأم الكبرى « هاتور » وأهبة الحياة فقد عزا اليه قدماء المصريين قوى سحرية عظيمة دفعت الملوك الأوائل إلى إرسال بعثات للحصول عليه حتى يطمئنون لأنفسهم الخلود والألوهية . وتدل الآثار والنقوش المصرية على أن الذهب كان يستخدم فى تغطية خرز من الطين أو الحجر الأبيض . ومما هو جدير بالذكر أن جورج ريزنر عثر فى مقبرة ترجع إلى عهد الأسرة الأولى فى مصر القديمة على عشر خرزات تتكون كل منها من غلاف من الذهب المطروق يفضى الشكل . ومثل بعض الأثرين على نموذج لغزال من الذهب وحول رقبته رسم شريط عليه شارة الربة ، وعلى ثور من الذهب له رباط حول رقبته عليه رسم لراس الربة هاتور .

ورأى ملوك مصر الأقدمون أن عودة الحياة إليهم بعد الموت وخلودهم وارتقاءهم إلى مصاف الآلهة تقتضى إعداد الوسائل المادية التى توصلهم إلى هذا الهدف . ولقد بالغوا فى استئصال الذهب ، وحسبنا شاهداً على ذلك ما عثر عليه فى مقبرة توت عنخ آمون .

ولم تستخدم الألوان الذهبية للارتفاع بمكانة من يملكونها وإنما استخدمت المعنى الدينى المستخلص من الذهب . وليس من شك فى أن ما أضفى على الذهب من قوى سحرية واقترائه فى أذهان الناس بالثروة والغنى والجاه هو الذى دفع الكيميائيين القدماء إلى البحث عن حجر الفلاسفة وهو — كما كانوا يعتقدون — حجر يمتاز بأنه إذا سحق ومزج بالماء وبعض العقاقير ينتج « الأكسير » الذى يحول المعادن الضعيفة إلى معادن ثمينة وعلى رأسها الذهب بطبيعة الحال . وكمن من أرواح اذهقت وكمن من ثروات طائلة ضاعت فى سبيل البحث عن هذا الحجر العجيب ! ومن الطريف أن نذكر أن أحد الكيميائيين الألمان فى القرن الثامن عشر صرح بأنه نجح فى تحويل معدن خسيس إلى ذهب ثم تبين

وكان الأقدمون يعتقدون أن الذهب يتولد من أشعة الشمس وأن حرارة باطن الأرض تحرق كل شيء ببطء وتحوله إلى ذهب . وتعتقد بعض القبائل فى جزر الهند الغربية وفى أمريكا الوسطى أن للذهب روحاً وقرضوا على أنفسهم كثيراً من المحظورات حتى لا يغبضوا هذه الروح . ويحرص بعض العاملين فى مناجم الذهب فى بعض المناطق على تلاوة صلاة خاصة قبل استخراج الذهب . وفى سومطرة لا يجوز للعاملين فى منجم أن يحملوا إليه صفيحاً أو عاجاً أو مواد أخرى معينة حتى لا تهرب منه روح الذهب ، وكثيراً ما يتم العمل بالمنجم فى صمت تام . وتعتقد بعض القبائل فى بورنيو أن روح الذهب تنتقم من أولئك الذين يقتحمون المنجم لاستخراج الذهب منه . وفى أستراليا تعتقد بعض القبائل أن روح الذهب تفارقه عندما يستخرج من الأرض .

وكان الهنود ، فيما مضى ، يعتقدون أن الذهب هو البذرة التى نما منها الإله « أجنى » وأنه هو النار والضوء شيء واحد وقد وصف الكتاب القديم « ساتياياتا براهميندا » الذهب بأنه خالد لا يفنى وأنه يجذب شمساً والجس البشرى ويهب ملكه عمراً مديداً ووفرة كثرة . وجاء فى « الأريجيدا » أن من يعبود بالذهب تمنح له الآلهة حياة مشرفة مجيدة .

ومن المعتقدات السائدة عند الأقدمين أن الشمس هى التى وهبت الذهب لونه الجميل وبريقه الخلاب . ومن هذه المعتقدات أيضاً أن الذهب يستمد بريقه من نور إله الشمس ومن ثم فإنه مصدر الحياة والخصب والثناء .

وتدل الآثار على أن أقدم مبان حجرية توجد فى بعض جهات من حيدر آباد وميسور وغيرهما بالهند وهذه المباني وثيقة الصلة بمناجم الذهب الواسعة التى نسيها الناس منذ أمد بعيد والراجع أن الباحثين عن الذهب تركوا بصماتهم على أقدم المدن فى الهند .

وليس من غرضنا فى هذا البحث أن نتبع تاريخ الذهب عبر القرون وفى مختلف الأقطار وحسبنا أن نسجل أن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن إله الشمس رع هو خالق الملوك الأول وأنه وهبهم الحياة والقوة والجد . ومن هنا ساد الاعتقاد بأن ملك رع ، وهو ذهب الآلهة وسائل الشمس المضيء ، يجرى فى عروقهم .

وقد اقترنت كلمة « نوب » ومعناها الذهب فى اللغة المصرية القديمة بالربة هاتور « الأم

أن مساعدا طيب القلب أشفق عليه فدى في البوتقة إحدى الرقائق الذهبية اعتقاداً منه بأن هذا سوف يدخل السرور على قلب ذلك الكيميائي . وليس من شك في أن أي طالب يدرس الكيمياء اليوم ياحدى الجامعات سوف يضحك ساخراً من النظرية التي تزعم أن اندهب يتكون من النحاس والكبريت الأحمر أو من الزئبق والكبريت .

* * *

والذهب محور رئيسي في الأساطير والحكايات الشعبية ومن هذه الأساطير قصة ميداس ملك فريجيا بآسيا الصغرى وابن جورديوس وسيبيلي ، وهو يعد صنوا لپتراس اله الضوء. عند الفرس ، وتذهب الأسطورة الى أن الملك ميداس كان يعشق الذهب أكثر من أي شيء آخر في هذا العالم وكان يفكر في الحصول عليه أثناء الليل وأطراف النهار . وكان يكتنز ذهبه في غرفة محكمة بالطابق الأسفل من قصره واعتاد أن يقضي فيها ساعات طويلة كل يوم يتطلع فيها الى ذهبه ويتفول فيه كما يتفول العاشق في محبوبته! وتستطرد الأسطورة فتقول أن ميداس استطاع أن يأمر اله الغابات والنباتات سيلينوس بعد أن فقد وعيه من الشراب . واستضافه في قصره عشرة أيام ثم حملة بعد ذلك الى ديونيزوس وعرض الآله ديونيزوس على ميداس أن يحقق له أي أمنية تهفو اليها نفسه فما كان من الملك ميداس إلا أن طلب أن يمنحه القدرة على تحويل كل شيء يلمسه الى ذهب . وتهلل ميداس طرباً وهو يرى أن كل شيء في قصره يتحول الى ذهب بمجرد أن يلمسه وهكذا تحولت قطع الأثاث في قصره والجدران والسلم والأزهار في الحديقة الى ذهب خالص . ولكنه سرعان ما اكتشف وهو يتناول طعامه أن الخبز واللحوم والبيض واللبن والماء تحولت كلها الى ذهب عندما مسها بشفتيه وأدرك أنه اذا ظل على ذلك فسوف يموت جوعاً لا محالة وتذهب الحكايات الشعبية المعتمدة على هذه الأسطورة الى أن للملك ميداس كانت له ابنة وحيدة يحبها كل الحب . وأقبلت الفتاة باكياً ولما استفسر منها أبوها عن سبب بكائها روت له أنها ذهبت الى الحديقة لتقطف بعض الأزهار فوجدت أنها قد تحولت الى ذهب. وميضاً حاول الملك ميداس أن يسرى عنها وفي غمرة لهفته الحنى عليها وقبلها وم أن مسها بشفتيه حتى تحولت الى تمثال بارد من الذهب! ولم يصدق الملك عينيه وقاضت نفسه أسى ولوعة على أبنته الخالية . وتقول الأسطورة أن الملك استطاع أن يتخلص من هذه اللعنة باستحمامه في



مياه ينبوع يقع عند منبع نهر باكتولوس وحمل بعض الماء من هذا ينبوع وصبه فوق أبنته التي تحولت إلى تمثال من الذهب فعدت إليها الحياة . وأدرك الملك ميداس أن هناك أشيئا أثنى من الذهب وأنه لو خير بينها وبين ذهب العالم لآثرها بلا اختيار .

ومن الأساطير اليونانية أيضا تلك الأسطورة التي تحكى حصول البطل هرقل على ثلاث تفاحات ذهبية من حديقة هسبيريدس . . انطلق هرقل يضرب في بقاع الأرض لا يستتر جسده إلا جلد أسد كان قد صرعه مسلحا بهراوة ضخمة في يده وقوس وضعه فوق كتفيه . . والتقى في طريقه بثلاث سيدات جميلات يجلسن على شاطئ نهر واستفسر منهن عن الطريق الذي يؤدي إلى حديقة هسبيريدس وعشا حاولت السيدات أن يشطن من عزيمته وقالن له أن الحديقة يحرسها تنين له مائة رأس وأنه لن يستطيع النجاة منه حتى لو كانت له مائة روح وناشدته أن يعود حفاظا على حياته ولكن هرقل أمر على مواصلة رحلته وأكد لهن أنه يتمتع بقوة خارقة كفية بالقضاء على هذا التنين وقص عليهن تاريخ حياته وعهد لهن ما قام به من أعمال مجيدة . ووصفت له السيدات الطريق وأبلغته أن عليه أن ينطلق إلى شاطئ البحر وهناك سسوف يلتقي بعجوز البحر وطلبن منه أن يقبض على هذا العجوز ولا يطلق سراحه مهما حدث ثم بسأله عن الطريق إلى حديقة هسبيريدس ، فشكرهن هرقل وانطلق يبحث عن العجوز المنشود ووجده ممددا على شاطئ البحر مستغرقا في النوم . وسارع هرقل بالقبض على ذراع هذا العجوز وسأفه وعاجله بالسؤال عن الطريق الذي يوصله إلى حديقة هسبيريدس . وفجأة أحس هرقل أن عجوز البحر قد اختفى ووجد نفسه يقبض على الأساق الأمامية والأساق الخلفية لفزال رشيئ . وتذكر هرقل نصيحة السيدات وشدد قبضته على ساقى الفزال وأن هى الا لحظات حتى اختفى هذا الفزال واكتشف هرقل أنه يقبض على جناح طائر بحرى وسأفه ثم اختفى الطائر وحل محله كلب له ثلاثة رؤوس ظل ينبع يوحشية في وجه هرقل ولكنه لم يطلق سراحه وظل مشددا قبضته . ثم اختفى الكلب وظهر مكانه جريون وهو رجل له ست أقدام ظلل يركل هرقل بخمس منها ولكن هرقل حرص على أن يتشبت بساقه السادسة ثم اختفى جريون وحل محله لعبان هائل التف حول رقبة

البطل وجسده وفقر فاه اتواسع ليلتلع هرقل ولكن البطل لم يفرغ وظل يضف قبضته على جسد الثعبان فخرج منه فحيح يدل على الألم . وأدرك عجوز البحر أن هرقل لن يطلق سراحه مهما غير من حياته واضطر أن يصف الطريق إلى حديقة هسبيريدس للبطل وأبلغه أنه سسوف يلتقى بمعلق يحمل السماء على رأسه وأن هذا المعلق سسوف يده على موضع الحديقة المنشودة إذا كان معتدل المزاج (واستأنف هرقل رحلته والتقى بمعلق آخر يدعى « انتايوس » وصرعه وأخذ يخترق الغابات ويجتاز الصحارى ووصل أخيرا إلى شاطئ المحيط ووجد كاسا ذهبية ضخمة طافية على مياه المحيط على بعد خطوات قليلة منه فلم يتردد وقفز إلى داخلها وأغمض عينيه لينام واستيقظ بعد فترة ليجد أن الأمواج قد دفعت بالكاس إلى عرض المحيط ونظر حواليه فوجد أن الكأس الذهبية تقترب من إحدى الجزر وشاهد فيها عملاقا هائلا يقف بقدميه الضخمتين على أرض الجزيرة ويتناول برأسه إلى عنان السماء . . كان هذا المعلق هو أطلس الذي يحمل السماء على قمة رأسه ! وصارح هرقل للمعلق أطلس بأنه يريد الحصول على ثلاث تفاحات ذهبية من حديقة هسبيريدس فقال له المعلق أن في وسعه إحضارها له لو وجد من يحمل السماء عنه لحظات وعندئذ سرض هرقل عليه أن يحملها عنه وصعد فوق قمة جبل عال وحمل عنه السماء فسار المعلق في البحر وكان يقطع عشرة أميال في كل خطوة ولم تتجاوز مياه البحر وسطه في أعرق جزء منه واختفى من انظار هرقل ثم عاد بعد فترة وهو يحمل في يده ثلاث تفاحات ذهبية أعطاها لهرقل الذي عاد أدراجه حاملا التفاحات الذهبية الثمينة .

وفي السمر والحكايات الشعبية العربية
يلعب الذهب دورا بارزا ولكنه لا يقتصر بالبحرور الأسطورية التي له في أساطير العالم القديم . .
إن السحرة كثيرا ما يحيلون بعض الأشخاص والكائنات إلى ذهب ثم تستعيد صورتها الأولى بعد أن يزول عنها السحر ، ويشير الذهب في تلك الحلقات الشعبية الحافز النفسى الذى يعتمد على الجشع وسرمان ما يودى بالتوطين في هذه الرذيلة إلى أحضان المالك . وثمة صور رائعة في الأبداع الشعبى العربى تقل على مكانة هذا المعدن النفيس من الحياة والناس ومن هذه الصور تلك المباني العجيبة التي يكتنفها الغموض من كل جانب والتي تتجاوز الممكن والمعقول



ولا يستطيع تشييدها إلا من أوتي قوة خارقة
من الأبطال ونحن نكتفى بمثل واحد من سيرة
الظاهر: بيبرس :

مقوسة الطرف من هذا واصل الى هذا عقد
جملون وفوقهم جوهرة قدر بيضة النمامة وبين
العمدان وبعضهم نسيج المخيش من الفضضة
والذهب في الدائرة وأما المعقود محدود شبك
لؤلؤ منظوم في سلوك الذهب ودائرها بين الصندان
شبابيك من الفضة والذهب وبها نقش وكتابة
كدبيب النمل وشراريف حولها من ذهب مطعم
بحجارة الالماس ولها باب بضرقتين عوارضه من
الفضة والزواحه من الذهب وأقفاله ذهب مرسوم
عليها تصاوير وطلاسم تدهل عقل كل فاهم وله:
خدامين أربعمائة رهط من أرهاط الجان وعليهم
أربعة ملوك يحكمونهم من عهد نبي الله سليمان وأل
سارت الست بلقيس في قلب تارك انقبه تدق لها
طبول وزمور بحركات ونغم يطرب السامع وان
أرادت المسر من مكان الى مكان ذكرت أرباب
التواريخ ان خدامين ترك القبة ينقلونها مسيرة
عام كامل في أقل من ساعة ولما توفي نبي الله سليمان
وتوفيت زوجته بقيت هذه القبة في الكنوز
وخدمتها مقيمون الى الآن كما أمرهم نبي الله
سليمان .

علم المقدم جمال الدين شيعه بأن السلطان
بيبرس قد اختفى فأخذ يبحث عنه في كل
مكان . . . وإذا بسحاب المختطف الأبيض يحتمله
ويضعه أمام الملكة تاج ناس وما ان رآها حتى
حكى لها على غياب السلطان فقالت له : « أنا
أعمل طريقة ولكن بعد ما تقيم هنا عندي ثلاث
ليال وأنا آتيك بقبة الست بلقيس زوجة سيدنا
سليمان بن داود عليه السلام وأتيسك بدله
وأمر خدام القبة يمشون بين يديك وكذلك
خدمى أنا أمرهم يساعدوك »

(قال الراوى) ان سيدنا سليمان من حبه
فى الست بلقيس صنع لها قبة من صنف البللور
دائرها أربعون عاموداً من الذهب البندقى على
رأس كل عامود نص جوهرة قدر بيضة الدجاجة
هذا في الدائر التحتاني وفوقهم أربعون عاموداً

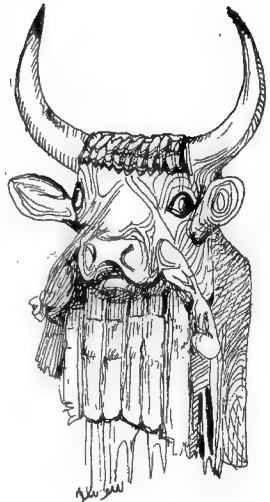


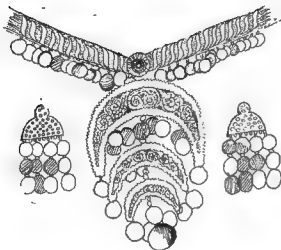
(قال الراوى) وأن الملكة تاج ناس أمرت
شبيحة أن يقعد على السرير وأمرت:أخدامها أن
يحملوهم الى اهرام الجيزة ونزلوا فطلبت الخدام
وأعلمتهم أنها تريد اخذ القبة من غير علم أحد
نقضى بها شغلا لتصرة الاسلام وتردها بعد ذلك
الى مكانها ..

وتمضى السيرة فتروى لنا كيف أنقل جمال
الدين شبيحة السلطان • وقد ردد المغنى الشعبى
« الذهب » في أغانيه وما أكثر النصوص التى
تتحدث من مكاة الذهب وعن تأثيره ، وهى تدل
على أن الابداع الشعبى يفيد من الجسدور
المسحرية التى ارتبطت بالذهب •

وتقول الأغنية على لسان المحبوبة مثلا وهى
تستعطف الشمس أن تعينها على استمالة قلب
حبيبها

يا شمس أول النهار
سوقت عليكى النبي المختار
أنا بعث لك أربعين متقال من ذهب
تبعتى لفلان بن فلانة أربعين متقال من نلر
توالعبيهم فى قلبه من تاجية فلانة بنت فلانة





لاخذك وأروح القصود يا شافله بالى

ومن التقاليد السائدة في مصر أن الأم وأسة المولود تحتفل بيوم السبوع احتفالا كبيرا وفي هذا اليوم يحضرون أبريقا إذا كان المولود ذكرا وقلة إذا كان المولود أنثى ويزين هذا الأبريق وهذه القلة بالزهور والجورود وتوضع عليه بعض الحلى الذهبية من أساور أو عقود أو غيرها وتضساء الشموع كما أن بعض الأسر اعتادت أن تلقى ببعض القطع الذهبية في الأثناء الذي يستحم فيه المولود رمزا إلى أنه سيكون سعيدا موقفا في حياته .

وتحرص الوالدة التي وضعت حديثها على ألا تدخل عليها سيدة تزين بحلى مصنوعة من الذهب الخالص إذ تعتقد أن هذا لو حدث فإن الأثر « شاهرها » أى تمنع اللبن عن المولود وتزعم بعض السيدات أن من تتعرض «للمشاهرة» لا تتخلص منها إلا إذا خطت سبع مرات على حلى مصنوعة من الذهب الخالص .

« أحمد آدم محمد »

بالحبة والوفا والافتكار
أن بحر مافيش غيرها
وأن قبل مافيش غيرها
عنى عليه يا رب يا ستار

ويقول الشاعر الشعبى على لسان عريس يخاطب عروسه :

يا بنت جببت لك الصايغ ع الباب
يا عروسة وايش تطلبنى نقى
أطلب حلق ذهب يلعب على خدى
يا بنت جببت لك الصايغ ع الباب
يا عروسة قومي نقى
أطلب كردان ذهب يلعب على صدرى
لو شفت اديه فيها سواين ذهب ليه
كنت تموت على « . قاتلك القرام
لو شفت رجلى فيها الخخلل ذهب يضوى
كنت تموت على رجلى « . قاتلك القرام
يا بنت يا لابسك الحلق والبرق بيلالى
ان كان أبوكى المدير وعمك ذوالى

قصة حسن البصري

بين

التراث الشفاهي والمُدَوَّن

عبد محمد إبراهيم

تطبيق المناهج العلمية في دراسة هذا النص
وبذلك قمت ا -

١ - أولا : بدراسة الحكاية باعتبارها طورا
Type ، وفقا لما سارت عليه المصنفات
العالمية من تقسيم تراث الحكايات الشعبية الى
مجموعة طرز تضمها بشكل واسع مصنف
ستيث توميسون المالى .

٢ - دراسة علاقة هذا النص الشفاهي .
بالنص المودن في مجموعة « ألف ليلة وليلة » .

٣ - دراسة الموتيقات Motifs المكونة
لهذا النص ، وحصرها .

٤ - عمل دراسة مقارنة للنص الشفاهي المصري
مع النصوص المشابهة في بعض البلدان الأجنبية .
وكان أساس البدء في هذه الدراسة هو دراسة
ظروف رواية النص الشفاهي . مع التركيز على
معرفة الراوية . وهي سيدة عجوز تبلغ من
العمر حوالى ٦٥ سنة . تعيش في أحد أحياء
القاهرة الشعبية .

وهي تصد من الرواة المتنازعين للحكايات
الشعبية وفقا للمعايير العلمية الخاصة بالرواية
والرواة . وتحظى بشهرة واسعة في هذا المجال
وتجد متعتها الخاصة في سرد الحكايات .
الرواية تكاد تكون نمطا عاديا للام المصرية .
فهي زوجة لشرطى . ولديها ثلاث بنات متزوجات
. وتعيش وحيدة مع زوجها . والجدير بالتنويه
أنها أمية . لا تعرف القراءة والكتابة . وبذلك

مع تقدم الاهتمامات بالفلكلور في بلادنا تبدو
حاجتنا الماسة الى جهود الجامعين والباحثين في
الحقل الميداني . ولا زالت المكتبة العربية تعاني
من فقر شديد في تجميعات النصوص الشفاهية
التي يقوم الباحث بجمعها من الميدان وغنى عن
البيان ان هذه النصوص هي التي يطلق عليها
بحق مصطلح « فولكلور » والقصص الشعبي على
وجه الخصوص يحتاج الى تجميع النصوص
الشفاهية لتكون أساس أى دراسة لقصصنا
الشعبية .

ومع حاجتنا الماسة للنصوص الشفاهية نود
أن نشير الى أنه يجب أن نتاح الفرص العلمية
لجامع القصص الشعبي . وعدم تقييده بمنهج
محدد للبحث . وذلك حتى يستطيع أن يستغل
كل إمكانياته العلمية وخبرته في « مادة العلمية
لجمع ودراسة ما يراه مناسباً في مجالات الفولكلور
سواء ما كان منه محليا أو عالميا .

وسأعرض خلال السطور التالية تجربتي في
جمع ودراسة نص شفاهي . والنص الشفاهي
الذي سأعرض له حظي بمكانة طيبة في أهم
مجموعات القصص الشعبي المدون في وطننا
العربي . وهي مجموعة ألف ليلة وليلة التي
نالت شهرة كبيرة بين مجموعات القصص الشعبي
العالمية . والتي تخصص فيها باحثون عديرون
لدراستها وفهرستها . والنص هو « حسن
البصري » ورغم وجود النص في « ألف ليلة وليلة »
فقد أعدت تسجيلها ميدانيا من مدينة القاهرة
في مارس ١٩٦٤ . وحاولت قدر المستطاع

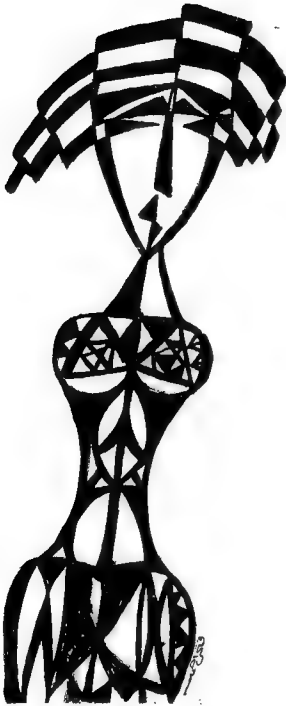


يستبعد احتمال اطلاعها على النص المدون .. وقد
 قيمت بتسجيل جزء من تاريخ حياتها ..
 يتلخص في انها ولدت باحدى وري اسيرط ..
 وهاجرت للاسكندرية بعد زواجها واستقرت فيها
 حوالي خمسة وثلاثين سنة .. ثم أقامت بقية
 عمرها في القاهرة .. وقيل أن تستطرد في
 دراسة النص نهرى أولا .. النص الشفاهي كما
 سجل من الرواية :

نص شفاهي
 « قصة حسن البصري »

مرة كان فيه إيه ؟ .. واحد مغربي .. مغربي
 سحار .. معاه حمار وأربع زكايب .. ودائر
 في البلاد ينادي .. « يا عين يبيجي معايا وهو
 ليه النص .. وأنا في النص » ومن بلد لبلد يحدش
 راضي يروح معاه عشان يفتح الكنز لحد ما راح
 بلد وسمع عليه حسن البصري .. وكان اسمه
 الشاطر حسن .. قال « الشاطر حسن »
 للمغربي :

« يا عم يا مغربي .. موافق اني اتجي معاك
 ولى النص » ومشيو مسافة طويلة وبعيدة في
 الجبل لحد ما جم عند جبل عال .. وقال له :
 « انت تاخذ المسخرة دي والزكايب الاربعة ..
 وتولد المبخرة ولما يفتح الكنز تملأ الزكايب منه
 وترميهم على تحت » .. بص حسن فوق لقي
 الجبل عال خالص وقال له : « أنا مقدرش أطلع »
 راح السحار قال له : « غمض عينيك » فغمض
 عنيه لقي نفسه فوق سن الجبل .. وولع بالخور



لك ما تفتحهاش ؟ .. وقال ليه « فتحتها » ..
وبعدين قالوا « خالنا بيعجى كل سنة من بلادهم ..
بلاد الجن .. ونسأله ونجيبها لك » .. وهو
كان جيبها خالص .. حب أصغرهم « وفي يوم
جه خالهم .. خال السبع بنات .. وقالوا له على
الحكاية وقال : « دا أبوها ملك شديد خالص ..
ويعذبه لو عرف حكايته » .. وفي يوم من ذات
الأيام راهوا السبع بنات يتفلسحوا وسابوه فى
القصر لوحده .. فراح فاتح الأوضة الأربعين ..
ولقى البنات الأربعة بيستحموا فراح واخذ توب
الريش بتاع الصغيرة .. ولما خلصوا اخواتها
لبسوا ثيابهم وطاروا وسابوها تدور على توبها ..
وشسافتهم وقال لها على حكايته .. ولما جم
(السبع بنات) راح مجوزها .

وبعد مدة قال : « أنا عايز أروح أشوف بلدى
وأمى » وخذها معاه .. وكان خلف منها ولدين ..
.. وراح عند أمه .. وحكى حكايته .. وبعدين
راح حافى حفرة فى البيت وحط توب الريش فى
صندوق ودفنه وقال لأمه « أوعى تخليها تعرف
مكانه » .. وبعد مدة قال لأمه « أنا عايز أروح
أزود اخواتى السبع بنات » .. وسأب مراته
وقال لأمه « أوعى تخليها تطلع من البيت خالص
ولا حد يشوفها » وفي يوم قالت لها « أنا عايزة
أروح الحمام » قالت لها « ووحى » .. وراحت ..
وكانت حلوة وجميلة .. وفي اليوم نفسه كانت
خدامة الملكة فى الحمام واتأخرت .. ولما سألتها
الملكة « اتأخرتي ؟! » قالت « دا كان فيه وحده
جميلة خالص .. وكل الناس يتتفرج عليها ..
ولولا خوفى منك لقلت أحسن منك » .. والملكة
زعلت وقالت « أنا لازم أشوف مين تكون دى اللى
هى أجمل منى » .. وتتهم يدورا لما عرفوها
مين .. وبعتوا واحده خدامه بوبريه عششان
تقولها « تعالى قابلى الملكة » .. فامه مارضيتهش
.. وبعتوا الحرس خدما .. وقالت لها الملكة
« لازم تقول لى على حكايتك » .. وحكت حكايتها
.. وقالت للملكة « روحوا هاتوا توب الريش »
وجابوا الأم وعذبوها وقالت لهم على مكان توبها
وعطوه ليه وقالوا لها « خدى عيالك وأمى »
وطارت بعيالها لبلدها ..

.. وبعدين طلع له العون فقال له على حكايته ..
وقال العون لحسن « لولا العيش والمخ كنت
كلتك » .. ولكن أنا رايح أساعدك » .. وقال
لحسن .. « روح جات خروف واطعته أربعة
.. وهات قربة ميه وأنا رايح أخذك لمراتك » ..
وتركب فوق ظهرى .. وكل ما أحوذ رأسى

ولما رجع حسن وعرف الحكاية زعل
ومارضيتهش يدخل البيت خالص .. عششان كان
بيجيبها قوى .. ومشى وخلا واحده تخبز له عيش
.. وخذ العيش ومشى .. وفى السمكة قعد عند
بئر عششان ياكل .. وكان فى البئر ده « عون »
ووقع منه لقمة عيش فى البئر .. كله « العون »

ع اليمين تدبني ورك خروف .. ع الشمسال
تدبني ميه ..

وجاب حسن كل دول وركب على العون ..
وطار بيه .. وفي السكة وقعت من حسن ربع
الحروف فراح قاطع رجل ليه وحطها في حنك
العون .. والعون مريضيش ياكلها .. قفل حنكه
عليها .. ولا وصلوا ونزل لقي العون حسن
يمرج فراح العون مطلع الرجل ولزقها ليه ..
وروداه بيت مراته .. وكان أبوه قلعها عريانه
وعلقها في عمود .. هي وعيالها .. وكل يوم
يضرها ميت كرباج .. بكرباج متعاص زفت
وسابها من غير أكل ولا شرب .. ولما جه حسن
عندها حلها وخدها .. وخد عليها .. والعون
كان مستنيه عشان يرجعه ثاني لبلده .. ورجعه
لبلده .. ودي كانت نتيجة العيش والملح الى
عطاء حسن للعون .. ورجعوا علوا الأفراح ..
وعاشت معاه على طول ..

وهذا النص الشفاهي يمكن أن نضعه تحت
طراز Type رقم ٤٠٠ كما ورد في فهرس
القصص الشعبي الذي وضعه تومسون الفولكلور
الامريكي .. وموضوع الطراز رقم ٤٠٠ هو
« الرجل الذي يمحى عن زوجته المفقودة (٢) »
الدخول في تحديد أرقام الموتيفات
الواردة في هذا النص لا بد أن تقف قليلا للتعرف
على علاقة هذا النص الشفاهي بالنص المدون
الوارد في مجموعة « ألف ليلة وليلة » والذي
ورد تحت هذا العنوان تقريبا ورغم التشابه
الكبير بين النص الشفاهي والنص المدون فلا يمكن
التأكيد بأيهما هو المنبع أو الأساس .. وذلك
لأن هذا النوع من التحديد أو التأكيد يحتاج الى
دراسات طويلة ومتخصصة .. ويعتبر من أعقد
المشكلات التي يواجهها دارسو أصول القصص
الشعبية ..

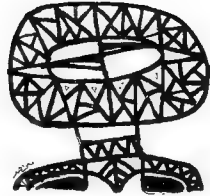
ولعدم وجود نصوص شفاهية جمعت في مصر
قبل تاريخ طبع النص المدون .. ولتكامل النص
المدون فاني أرجح أن النص المدون هو أساس
النص الشفاهي .. ومن الطبيعي أن هذا القول
يحتاج الى دراسة أخرى وذلك باستخدام المنهج
التاريخي الجغرافي الخاص بالمدرسة الفنلندية ..

(١) انظر دراسة د . حسن الشافى عن فهرسة
القصص الشعبي مجلة الفنون الشعبية مارس ١٩٦٩ .
Stith Thompson, The Types of the Folktale PFL,
1963, No. 184, pp. 128-131.

ومن المعروف أن ألف ليلة وليلة من الكتب
التي أنتشرت على نطاق واسع بين جماهير الشعب
المصري .. وبالأخص عند رواة الحكايات الشعبية
الذين كانوا يتخونون من المقاهي في المدن مكانا
لرواية الحكايات الشعبية .. ومنذ طبع « ألف
ليلة وليلة » كاملة في مصر سنة ١٨٣٥ نجد أن
الكثير من قصصها قد طبع في طبعات شعبية
انتشرت في معظم انحاء الجمهورية .. وكل هذا
يحدد بشكل ما نظرتنا الى النص الشفاهي
السابق .. فنحن نميل الى اعتبار النص المدون
في ألف ليلة وليلة مصدر الرواية رغم أن الرواية
لا تعرف القراءة والكتابة إلا أنها قالت أنها سمعت
الحكاية من أبيها وهو .. كما تزعم الرواية ..
إنسان متعلم جدا .. قريبا يكون والد الرواية
قد اطلع على مجموعة ألف ليلة وليلة وروى عنها
.. والنص كما هو وارد في « ألف ليلة وليلة »
يعد من أطول النصوص وأعقد .. وتلم فيه
لشخصيات الخرافية دورا كبيرا .. وهو بشكله
ومضمونه أقرب الى نوع الحكاية الخرافية
Marchen منه الى أي نوع آخر من القصص
الشعبية ..

ونجد في كلا النصين - الشفاهي والمدون -
أن شخصية البطل حسن البصري تنسب الى مدينة
البصرة والنص المدون « ألف ليلة وليلة » يعطينا
تفصيلات أدق لحياة بطل القصة بينما يسقط
النص الشفاهي ذلك ونلاحظ اختلاف مقدمة
الرواية في كل من النصين الشفاهي والمدون
وهناك اختلافات أخرى من حيث الشخصيات التي
تساعد البطل في العثور على زوجته المفقودة ..
ففي النص المدون « ألف ليلة وليلة » يتعدد
المساعدون الخوارق من سحرة ومرمده وجان بينما
نجد المساعد في النص الشفاهي « عون » يسكن
بثرا .. ونجد النص الشفاهي يعكس معتقدا
شعبيا « فالعون » قد ساعد حسن البصري لأنه أكل
من الخبز الذي سقط منه .. فالاعتقد الشمسي
يقدر « العيش والملح » ويرفض فكرة الخيانة
بعد المشاركة في الطعام ..

ونلاحظ أيضا أن الملكة التي تصاب بالغيرة
الشديدة من زوجة حسن البصري هي في ألف
ليلة وليلة « زبيدة » زوجة هارون الرشيد ..
بينما هي في النص الشفاهي مجرد ملكة دون
أدنى إشارة الى شخصيتها الحقيقية .. والرحلة
التي يقطعها البطل الى بلاد زوجته متطليا « ظهر



- D. 861.1.1 الفناة البجعة تعثر على أجنحتها المخيطة
وتتحول الى شكلها الأصل
H. 1385.3 « البحث عن الزوجة المفقودة »
N. 863 « الجنى الذى يؤدى مساعدة للبطل »

ويعتبر النص الشفاهى الذى أوردناه ٠٠ والذى يقع تحت رقم ٤٠٠ فى فهرس الحكايات الشعبية الذى وضعه توميسون من أكثر القصص الشعبية شيوعاً فى مختلف أنحاء العالم ٠٠ فقد جمعت نصوص له من أوروبا وآسيا وأفريقيا وبلاد لعالم الجديد ٠٠ ولعندم وجود تجميعيات للتراث الشفاهى العربى فلم يشر الفهرس الى أية نصوص من هذا النوع جمعت من العالم العربى ! ٠٠

النص الشفاهى فى التراث العالمى

يورد كلبل Klipple فى دراسته و القصص الشعبى الإفريقى وشبيهه الأجنبى ، ص ٣٧٥ حكاية تشبه الى حد كبير النص الذى جمعته من القاهرة ٠٠ والاختلاف قائم فقط فى المقدمة ٠٠ وينسب كلبل النص الى الساحل الشرقى للقارة الإفريقية ٠٠ ويذكر النص بذكر الجان ٠٠ وبالذور الكبير الذى يقوم به فى مساعدة البطل للوصول الى زوجته المفقودة ويمكن القول - مع التحفظ - بأن شرق إفريقيا طلت عبر التاريخ معبراً ومهجراً للعرب وطريقاً لتجارة الجزيرة العربية مع إفريقيا ٠٠ فإذا وضعنا فى الاعتبار أيضاً التأثيرات الإسلامية العظيمة فى شرق إفريقيا ٠٠ ونشوء ممالك إسلامية فيها ربما استطعنا ترجيح أن النص الإفريقى استمد أصوله من تراث ألف ليلة وليلة الذى نقله

العون « نجد فيها البطل يطعم « العون » خروفا يقسم الى أربعة أجزاء ويحنل « قرية ماء » ليسقيه ٠٠ وهذه ظاهرة غير موجودة فى النص المدون « ألف ليلة وليلة » بينما يلاحظ وجودها فى نصوص عالمية أخرى .

ونورد فيما يلى أرقام بعض الموثقات المتضمنة فى النص الشفاهى والتي تتشابه الى حد تعبير مع الموثقات الواردة فى النص المدون فى مجموعة قصص ألف ليلة وليلة ٠٠

- F. 752 « حبل الكنز »
F. 771.2.4 « قلعة مبنية وسط البحر »
C. 611 « الحجر المفقود فتحها - يسبح لشخص يفتح كل الحجرات ماعدا واحدة »
F. 265 « الجنيات يأخذن حماما »
T. 16 « رجل يقع فى حب امرأة يراها تستحم »
F. 362 « الجنية تقع فى قبضة الرجل عندما يسرق ملابسها »
B. 652.1 « الزواج من الفناة البجعة »
F. 302.1 « رجل يذهب الى بلاد الجان ويتزوج جنية ويعود بها الى بلده »
F. 282 « الجنيات الطائرات فى الهواء »
N. 711.2 « البطل يعثر على فتاة فى قصر سحرى »
K. 1385 « المقاتلة أو الفسواوية عن طريق سرقة ملابس فتاة تستحم ، أو فتاة تلبو فى هيئة بجعة »



الى موتيف الفتاة البجعة الذى يشكل عنصرا أساسيا للطراز رقم ٤٠٠ موضع الدراسة وتشابه القصة الشعبية اليونانية « جبسال المجوهرات والفتاة الحماة » كما جاءت فى مجموعة الحكايات اليونانية ونشرها Dawkins (١) .
داوكنز ٠٠ وتشابه واضح فى المقدمة حيث يعمل يهودى ساسحر على أخذ البطل الى جبال المجوهرات ٠٠ وبعد أن يحصل على الكنز يترك البطل وحيدا تأثما على قمة الجبل ونجد أيضا أن البطل يقدم جزءا من طيه ليطعم مساعده كما فى النص المصرى ٠٠

من هذا كله نرى أن النص المصرى موضوع الدراسة يمكن أن يكون مصدره مدونا ٠٠ ولكن أصله كنص فولكلورى تنبع أساسا من درجة شيوخه وصفهته ٠٠ دون الارتباط بالنص المدون ٠٠ كما نجد أن الطراز Type رقم ٤٠٠ موضوع هذه الدراسة القصيرة موجود بأشكال متعددة فى بلاد أخرى وبالرغم من التشابه فى المضمون العام - العثور على الزوجة المفقودة - فإن هناك - بالضرورة ٠٠ اختلافات فى التفاصيل وفى تنابع الأحداث ٠٠

ولعلنا بهذا العرض السريع نستحدث الدارسين على الاسراع فى نشر الحكايات الشعبية المصرية الشفاهية ، أسوة بأقطار العالم التى سبقتنا فى هذا المضمار ، وذلك حتى نستطيع أن نوضح التأثيرات المصرية فى تراث العالم لشفاهى الى جانب الأهداف العلمية الأخرى .

« على محمد إبراهيم »

العرب المسلمون الى شرق افريقيا التى اعتنقت شعوبها الاسلام وعرفوا اللغة العربية ٠٠

أما النص الالماني الذى جمعه جريم Grimm ونشره عام ١٨١٢ تحت رقم ٩٢ وعنوانه « ملك الجبل الذهبى » فالنص الاساسى للنص رقم ٤٠٠ وهو الفتاة البجعة ، يختلف منه ٠٠ وبدلا من ذلك نجد أن الزوجة التى يحصل عليها البطل تبدو فى هيئة ثعبان وهى أميرة الجبل الذهبى ٠٠ ولكي يستعيد البطل زوجته مرة أخرى نجاهه يحصل على ثلاثة أشياء يقدمها له مارد Giant ٠٠ هذه الأشياء هى « سيف - عيطة - زوج من الاحذية ذات الرقبة » ٠٠ ويمكن البطل فى الحكاية باستخدامه هذه الأدوات من الحصول على زوجته التى فقدها .

وبالرغم من وقوع هذا النص تحت طراز رقم ٤٠٠ فإن الاختلاف واضح فى التفاصيل وتنابع الأحداث ٠٠ وفى النص الالماني أيضا نجد المقدمة تحوى موتيفا متميزا ٠٠ وهو أن الاب أو غيره يعد بتقديم الطفل - البطل - فيما بعد للشيطان أو لكائن آخر خرفى ٠٠ وهذا «لوتيف بذاته قد ورد فى النص الايرلندى المنشور فى مجلة Beal العدد السابع ص ٥٣ - ٥٩ ٠٠ تحت عنوان « البطل والأسد والصقر والعنكبوت » وهناك اختلافات واضحة بين النص الايرلندى والنص الشفاهى المصرى ٠٠

ويورد بارسمون E.C. Parsor فى دراسته عن القصص الشعبية عند سكان جزر الكاب فى البحر الكاريبي نصا تحت عنوان : « الولد الذى لا يكتنه البقاء مستيقظا » وفى هذه الحكاية نجد أن البطل يخوض سلسلة من المغامرات السحرية لكي يحصل على زوجة ٠٠ ولكن الحكاية تفتقر

الآزياء الشعبية في الكويت

حصّة الرفاعى

وكشفت عنها الحفريات التى أجريت فيها إبان القرن الثامن عشر .

يقول الكاتب جان جاك بيربيه فى كتابه (الخليج العربى) : كان الخليج فى المصهور الغابرة مهسد الفينيقيين والسومريين والبابليين والفرس وغيرهم .

وشهدت شواطئه ظهور كثير من الحضارات والامبراطوريات والمداهب والأديان وانقراضها فى التاريخ القديم بما لم يتيسر لغيرها فى المسالم اجمع » .

وقد ساعد التكوين الطبيعى لمنطقة الخليج على أن يمارس سكانها الملاحة ، وصيد الأسماك والفوص بحثا عن اللؤلؤ .

ومن ثم حملوه للتأجار فى الأسواق القريبة فى البحرين والعراق والبعيدة كالهند وأوروبا .

والتكوين دولة صغيرة واقعة فى شمال شرق الجزيرة العربية ، أنشأها أحد أمراء بنى خالد المهاجرين من نجد وذلك فى أواخر القرن السابع عشر الميلادى ، واتخذها مقرا لحكمه .

ولظروفها الطبيعية القاسية فقد لجأ أبناؤها الى البحر متخذين منه وسيلة للارتقاء والكسب .

تشكل الآزياء مبحثا من اصعب مباحث الفنون الشعبية وأكثرها تعقدا لتشابكها وتأثرها بنماذج من البيئات المجاورة فى المادة التى تصنع منها وفى ألوانها ، وبعض الأشكال والسميات .

وللأسد حملت الآزياء الشعبية فى الكويت ملامح الزى الشعبى السائد فى منطقة الخليج ، وبعض الأقاليم العربية . يضاف الى ذلك أنها اقتبست من البيئات الشرقية كالهند وبلاد فارس .

ولابد للدراسة قبل أن تطرق موضوع الآزياء الشعبية من عرض سريع للظروف التاريخية والبيئية التى أثرت فيها ، وطبيعتها بميزات الخاصة .

ولا ينس التدفق دور التقاليد والمصادات السائدة فى صياغة أشكال الزى الشعبى .

كانت منطقة الخليج ، ولا تزال ، **معروا دوليا للتجارة بين الشرق والغرب ،** منه خرجت سفن النقل البحرى متجهة الى أقاصى القارة الآسيوية شرقا وإلى سواحل أفريقيا والقارة الأوروبية غربا ، حاملة البضائع للتأجرة فى الموانئ المختلفة .

وشهدت المنطقة قيام حضارات موعلة فى القدم دلت على وجودها بحوث علمية الآثار



ولا يقلل اثر المناخ في تشكيل طرز وانواع
الزى الشعبي بالصورة التي تتسلاهم وظروفها
الجغرافية فالكويت منطقة انتقال بين منساج
'الاقليم الصحراوي ومنساج البحر المتوسط
لاتصالها بالنطاق الصحراوي الكبير الممتد من
المحيط الأطلسي الى الخليج العربي ، من جهة ؛
ووقوعها على ساحل البحر من جهة ثانية .

وقد كان لذلك أكبر الأثر في تفضيل الازياء
المتسعة الفضفاضة ، البعيدة عن الالتصاق .
مستخدمين لصناعتها أرق انواع النسيج .

وكان المجتمع العربي في الكويت - قبيل
اكتشاف البترول مجتمعا بدويا تسوده عادات
القبيلة العربية وتقاليدها .

وقد تمسك ابناءؤها قبل النهضة الاقتصادية
والاجتماعية بتلك التقاليد وحرصوا على انتهاجها
رغم تطور البيئات العربية المجاورة .

ومن تلك العادات حرمان المرأة من حقها في
التعليم والخروج الى ميدان العلم والعمل .
فنشأت فتاة الجيل الماضي جاهلة حبيسة
أربعة جدران .

والتي سمحت لها الظروف بالذهاب الى
(المطوع) (١) لتحفظ القرآن وتستطيع أداء

(١) الكتاب : وسمى بالمطوع لان المؤلف او
الطالبة يتعلمان فيه قراءة القرآن وتعاليم الدين .



فرائضها على الوجه الأكمل ، كانت تحرم من التعليم حال وصولها سن البلوغ .

أما القراءة والكتابة فلم يحرص المجتمع على تلقين المرأة شيئا منها لعدم انتفاعها بذلك في تلك الظروف القاسية حيث كانت تقبع في المنزل قانعة بممارسة الأعمال التي تهيئها لدور الزوجة في مستقبل أيامها .

ولم تكن الفتاة في الماضي تفكر في شريك الحياة وفارس الأحلام لأنها لا تملك حق اختياره ولا تستطيع أن تراه قبل أن تزف إليه .

ولهذا فقد اتجهت بأفكارها لتتخيل صورتها هي يوم فرحتها . صورة العروس المتزينّة بأبهى الحلل والحقى .

وانعكست اهتمامات الفتاة الصغيرة في شكل ألعابها فكانت تصنع عروسا من القطن وتقيم لها (فرحا) . وتلبسها الأثواب الملونة الزاهية .

وأسلوب الألعاب هو تعبير تلقائي عن حنين المرأة للحياة الأسرية ، ومظهر فطري لفريضة الأمومة لديها .

وتوجب الإشارة الى ظاهرة اجتماعية تميز بها الجميع الكويتي الصغير ، ظاهرة التماصن والترابط في السراء والضراء .

وقد برزت ملامح تلك الظاهرة في صورة التعاطف الأسرى ، والمشاركة الوجدانية بين العائلات مهما اختلفت في المكانة الاجتماعية .

فعندما تخطب إحدى فتيات الأسر الفقيرة يهب الجيران والأصحاب لمساعدتها ماديا ومعنويا وتقوم النساء بتزيينها بأحلى الأثواب وأجمل الحلى .

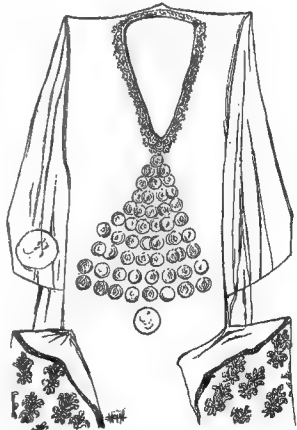
ولا غير في أن تستعير الفقيرة من جاراتها الثرية بعض المجوهرات (والأثواب) تزين بها (فئاتها) في ليلة العمر .

بعد هذه اللحة السريعة للظروف البيئية التي أثرت في أشكال الزى الشعبي الكويتي وطبعته بصورته المميزة .

تود الدارسة أن تعرض لأنماطه المتشعبة مفضلة تقسيمه الى نوعين :

نوع خاص بالنساء وآخر خاص بالرجال .
أزياء النساء :

حرصت المرأة الكويتية على تصميم أزيائها



بالشكل الذي ينسجم وظروف البيئة .
واخضعتها بمهارتها الخاصة لطبيعة الحياة في
الكويت .

وكانت المرأة فيما مضى تحيك أثوابها بنفسها
وتقوم بتلوين أنواع من الأقمشة المستوردة من
الهند وأفريقيا بأساليب بدائية ، دلت على
كفائات وذوق فطري رفيع .
ويمكن تقسيم أزياء المرأة الى أشكال عديدة
أهمها :

١ - (الثوب) : هو عبارة عن رداء فضفاض
كبير الاتساع ، ذي فتحة مستديرة عند العنق
تسمى (جيب) ، وله أكمام واسعة تمتد من أعلى
الكتف حتى أسفل الركبة ، تثبت في طرفها
رقعة من نفس القماش تسمى (الأباط) .
ويطرز الثوب بخيوط ذهبية مستوردة من
الهند يسمونها (زري) ويجلب الزري على هيئة
أطوال (طوايق) . لتستغله النساء في أنواع
التطريز . وتحلى فتحة (الجيب) والأباط بإدوار
من الزري ، كذلك يشغل الصدر بخطين يمتدان
من أعلى الكتف الى أسفل الثوب يسميان
(خوصة) .

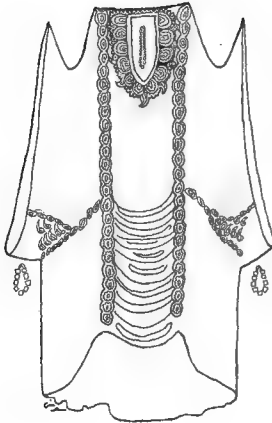
وتصنع (الثياب) من القماش المستورد من
الهند وهو أنواع .

(أ) الحز : حنف من النسيج الخشن لونه
أبيض تنقعه النساء في مزيج من الماء والشب لمدة
ثلاثة أيام ثم يستخرج ليوضع في صيغة من
(انقوا) (١) و (الكركم) . عندما ترغب المرأة في
اللون البرتقالي ، وإن أرادت تلوينه باللون الأحمر
فهي تقوم بمزج (القرمز) (٢) مع (الدبرم) (٣) .
وحين يجف القماش يفسل بماء البحر ليثبت
اللون فيخدر صالحا للخياطة .

(ب) الجيسن (٤) : وهو نوع من القماش
السميك اللون يستعمل في حياكة ثياب (الجيتاري)
(ج) اللاسي : نسيج ناعم الملمس يشسبه
(التريجال) وهو يستخدم لصنع ملابس النساء
والرجال .

(د) المشخل : نوع من القماش الخفيف
المخلخل ذو ألوان متعددة .
وتستخدم الأنواع السابقة لحياكة (ثياب)

- (١) نوع من النباتات ذو لون أصفر .
- (٢) القرمز : صبغة حمراء تستخدم كعلاج لالتهاب
العين .
- (٣) الدبرم : لحاء بعض الأشجار تستخدمه
النساء في الكويك التلوين الشفاف باللون البرتقالي
- (٤) بالجيم اللامسية



الشتاء أما في فصل الصيف فتصنع من قماش رقيق يشبه (اللينو) يسمونه (شاش) .

وتفتن النساء في تطريز (الثياب) بالزرى والتلى والترتر ، وتتنوع أشكالها بتنوع النقوش منها :

(١) المتروح : ويسمى أيضا (طير الزرين) وهو ثوب موشى بخاراف فنية جميلة من خيوط الزرى والترتر اللون . وتلبسه العروس في حفل زفافها . كما يرتدى في المناسبات والأعياد .

(ب) بلامة : ثوب مبطن بقماش مسميك منقوش بدوائر ذهبية جميلة ويشبه البلامة نوع غير مبطن يسمى (بودمه) .

(ج) عاكورة ، ثوب تحليه خطوط متعرجة ويوجد نوع آخر أقل تعرجا يسمى (عوكيرة) .

(د) بخية : طريقة لتطريز الثوب كيفما اتفق .

وفي السابق تعددت ألوان الثياب ، أما في بداية القرن الحالى فقد غلب اللون الأسود المنسوج بالزرى .

ولا تزال المرأة الكويتية ترتدى (الثوب المطرز) في المناسبات الوطنية ، والاحتفالات الخاصة تعبيرا عن اعتزازها بالتراث الشعبي .

٢ - **العراة** : رداء طويل واسع يشبه (الجلباب) البلدى له أكمام طويلة أيضا تنسج فتحتها عند الرسغ .

وكانت المرأة تصنع (الدرايع) من أنواع خاصة من الأقمشة أهمها :

(أ) النيسو : قماش خفيف يشبه (اللينو) مطبوع برسومات فنية جميلة .

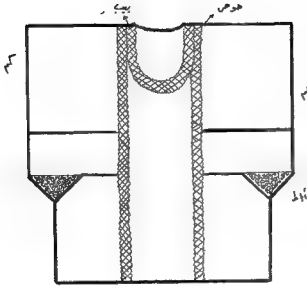
(ب) الدورية : نسيج ناعم يشبه الأبرسم يستعمل لعمل (الدرايع والثياب) .

وقد عنيت المرأة الكويتية بحياكة (درايمها) ولا سيما الأنواع الخاصة بالمناسبات الاجتماعية القليلة ، (كالأعياد وليلة زفافها) .

ونسجتها بالوان من (الزرى) والتلى والترتر .

أما اللباس اليومى فقد كان بسيطا يعتمد

(١) التلى : شريط منسوج بخيوط ذهبية ، يستورد جاهزا .



على حسن الذوق في اختيار اللون وأسلوب الخياطة اللائق .

٣ - الزبون : فستان طويل ضيق مفتوح من الأمام متسع فيه فتحة (الجيب) فتسمح بظهور (الشلحة) وهي قميص داخلي قصير ، يحاك من قماش (الستان) . وتقوم المرأة بتطريز الزبون والشلحة بالزري والتي .

٤ - السروال : ويلبس تحت (الدراعة) ويوشى طرفه بخيوط ملونة وأصناف من الترتير .

٥ - البهقنق : لباس للرأس ترتديه المرأة ، فلا يبرز سوى وجهها ، ويتصل طرفا البهقنق في أسفل ذقنها ، ويحلى طرفه بخيوط الزري . وأحيانا يثبت في أعلاه مشبك من الذهب .

٦ - الملقع : وهو أيضا لباس للرأس تتلفع به المرأة وينسج الملقع من قماش (الكريب) و (الشاش) ويعلق في طرفه (كلابه) من للذهب أو الفضة ليثبت على الرأس .

٧ - البرقع : حجاب للوجه منسوج من (النشاش) الأسود يشق في أعلاه فتحتان تسمحان بظهور عيني المرأة ولا يزال البرقع منتشرًا بين نساء البادية في الكويت . كذلك البهقنق والسروال .

وتفنى (الأم) في رحلة البحر (بلايسات البراقع بموال

يا ليتنى عبيدكم دوم
يا لابسات البراقع

ومن الغوى كل شي زين
صف الختم بالأصابع

صف الختم في كفوفه
أزرق ورميني نشوفه

ليمن قبل حي شوفه
يقول يا حي لقبالي

ليمن كبع لي بكمسه
يجلي من القلب همه

يا سعد من به يلمه
في مهممه يا رفاقه

٨ - العباءة : قطعة من القماش الأسود كبيرة الاتساع تلف بها المرأة جسمها فلا يظهر منها سوى الوجه . وتصنع العباءة من (الكريب) أو (الشال) (١) .

(١) الشال : قماش سميك أسود تصنع منه العباءة للشتاء .

وأحيانا يوشى طرفاها من الأمام بالزري ويسمونها (دربوية) كما تثبت في مقدمتها كرات مصنوعة من خيوط الزري أيضا تسمى (بلايل) أو (عماليل) .

٩ - البوشية : غطاء للوجه بخاط من قماش الكريب الخفيف أو (الشيفون) . وقد تغزل الشاسع الشعبي بصاجبة (البوشية) قائلا :

قلت أوقلي لي وارفعي البوشية
خليتي أروى حسامري العطشان
قلت الصبي قالت أنا رياضية
ويتصلم لعبه الشيبين

وتجمل المرأة الكويتية في المناسبات والأعياد بأنواع من الحل التي يصاغ بعضها معليا ويحلب البعض من أسواق الهند .

زينة الرأس :

تطر المرأة شعرها بنوع من الطيب يسمى (رشوش) هو خليط من العنبر والمسك والزعفران ودهن العود والورد .

وتلك الواد يقوم التجار باستيرادها من الأسواق الخارجية من الهند وأفريقيا وسواحل البحر الأحمر .

ثم (تعكفه) أو تسرحه جذائل (عجفات) (٢) كثيرة العدد في الخلف وعلى الجانبين ، وتزين مفرقها بأصناف من الحل والمجوهرات أهمها :

١ - الهامة : هي عبارة من مربعات ذهبية متصلة بسلاسل رفيعة . تحل بها (هامة الرأس) وتزخرف (الهامة) بنقوش فنية جميلة .

وتتصل بطرفها الحلقي حلقات تركب فيها (السروح) وهي قطعة من قماش الجسوخ (الماهود) . تثبت فيها نجوم ذهبية محلاة بقصوص لامعة .

وتشبك كل خيسة (سروح) ببعضها وتعلق في حلقات الهامة .

وتسرح المرأة شعرها (عجفات) توضع في طرفها (محابس) ذهبية تسمى (ضفائر) تتدلى منها سلاسل صغيرة تعرف باسم (جتبات) (٣) .

(٢) بالجميم الفارسية

(٣) بالجميم الفارسية

وفي جانبي انهامة يعلق قضيبان من الذهب
ينحدران مع الجدائل يسمىان (تلول) أما
المقدمة فيتصل بها عدد من الليرات الذهبية
تنحدر على جبين المرأة .

٢ - التاج : ويرتدى في مقدمة الرأس
ويحلى بأنواع من الأحجار الكريمة .

٣ - الأقراط :

(أ) (التراجي) (١) وهي حلقات ذهبية

(ب) الزاكورة (٢) وهي أقراط طويلة ترتدبها

جدائل الشعر الأمامية .

الحزامه : حلقة تزين بهما الأنف وهي ذات
أشكال زخرفية متعددة .

زينة الصدر :

تملأ المرأة صدرها بأنواع من الحلى
والمجوهرات الثمينة المعقدة الصنع أهمها :

(١) المعانة : طوق من الذهب يلتصق
بالمق وتصل به سلاسل تحلى بفصوص
حمر أو براق .

وتصنع بعض أنواعها من على شكل هلال .
وهذا النوع موجود أيضا في مصر .

(ب) الجهادية : قلادة من الليرات الذهبية .

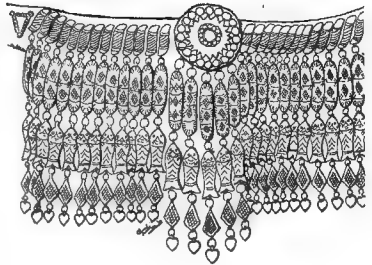
(ج) القردالة (٣) : أيضا قلادة مزخرفة
بعناقيد ذهبية صغيرة تسمى (أوراق) .

(د) المعرى : ويلبس فوق (القردالة)
وهو عبارة عن سلسلة تتدلى منها خرزات
مرجانية .

الترتشي : أذوار من السلاسل ذات حلقات
متداخلة ، تعلقه المرأة بكتفي الثوب بواسطة
(كلاليب) مثبتة في طرفيه .

البيزيل : ويتكون من قطع ذهبية مستديرة
تشبه أوراق الأشجار .

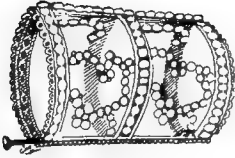
الشبك : يصاغ على هيئة مثلث مقلوب
تكون أضلاعه من الليرات الذهبية الصغيرة



(١) بالجم الفارسية

(٢) بالكاف الفارسية

(٣) بالاف الفارسية



وتقوم المرأة بتثبيتته في (صدر) الدراع بهيوط ذهبية .

الثرية : وهي أيضا عبارة عن ليرات ذهبية متشابهة تمتد تحت (جيب الثوب) على شكل مثلث وتثبت أيضا بنسيج الثوب .

القائش : وهو حزام ذهبي مرصع بالأحجار الكريمة .

الأساور :

الزنادي : مسوار تحيط به المرأة زنجها •
ويزدان بأنواع من الأحجار الملونة .

التك : سوار يحلى به المعصم ويصنع من الذهب الخالص .

القش : ويصاغ من الذهب والؤلؤ .
(القماش) (١) •

شميلات : أساور ذهبية صغيرة دقيقة الصنع .

خوصيات : وترتديها المرأة فوق الشميلات وتضع بينها أساور رفيعة تسمى (مضاعد) أو (تقاريد) . فتضفى على معصمها رونقا وبهاءا .

البناجر : نوع من الأساور المجوفة •

الشخاخيخ : وترصع (بالشد) (٢) والمرجان ويسميها البعض (ملوى) لالتواء هيئتها .

حصود دلق : وهي أيضا محلاة بفصوص (الشدر) •

الخواتم : وتلبس المرأة في الأصبع الأوسط نوع من الخواتم يسمى (مرامى) كما ترتدى البنصر والخنصر •

وتضع في أصبع (الشاهد) خاتم تتوسطه فيروزه كبيرة محاطة بصف من اللآلئ الصغيرة يسمى (شاهود) •

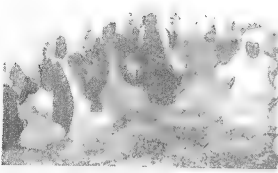
وتنزين المرأة أيضا بنسوع من الخواتم المرصعة (بالشدر والياقوت) تسمى (افتاخ) (جمع فتحة) •

(١) يطلق الكويتيون وإهالي الخليج على اللؤلؤ

اسم القماش .

(٢) فصوص زرقاء غير شطافة .





الرجل في الكويت (على عكس المرأة) محافظا على زيه الشعبي مع تطوير بسيط في الأشكال وجنوح الى البساطة . رغم انه يرتدى الزي الأوربي عندما يسافر خارج الكويت . وتكون ملابس الرجال في الجبل الماضي من

الدشدشة : رداء واسع يشبه (الجلابية) ولا يزال الرجال يلبسونها .

قميص داخل :

شاحنت : ثوب من القماش الأبيض ذو اكمام متسعة .

دقلة : وتصنع من قمماش (الماهود) السميك وتستخدم في فصل الشتاء . وهي مفتوحة الصدر تثبت في طرفيها أزرار وخيوط داخلية .

زبون : ويخاط من نسيج البريسم المخطط وتقوم النساء بتحلية طرف الزبون بخيوط داخلية ملونة تسمى (تناووس) .

درقال : وهي دشدشة منقوشة برسوم جميلة يرتديها الفواصون في بداية رحلة الفوص قبل الشروع في العمل .

ويعتبر الرجل بكوفية الرأس تسمى (غترة) . وتصنع من القماش الأبيض أو الأبيض المخطط بالأحمر .

ويضع فوق (الغترة) حزام أسود رفيع يسمى (عقال) (اقحطاني) .

ويلبس بعض الرجال نوعا آخر من (العقال) غليظ الشكل موشى بخيوط الزري يسمى (شطفة) .

ولا تزال الدشدشة والفترة والعقال هي الزي المفضل لدى الرجل الكويتي . بل انه الزي الرسمي الذي يرتديه الرجال في كافة المجالات والمناسبات .

((حصه اثرفاعي))



زينة القدمين :

الافتاح : ويصنع جزؤها الأسفل من الفضة لاعتقاد شعبي سائد بتحريم ملامسة الأرض للذهب .

الحجول (جمع حجل) وهو طوق ذهبي يشبه الخللخال تتدلى منه كرات تصطدم ببعضها عند المشي فتحدث صوتا يشبه رنين الأجراس . وتخلو بعض أنواع (الحجول) من لكرات الرنانة وتسمى (حجول سمط) .

الخلخال : وهو النوع المعروف في كافة البليات العربية ، ويحلى الخلخال بأحجار كريمة ملونة .

وكانت المرأة ولا تزال تتمتع بأنواع من الروائع المستوردة من الهند وبعض البلدان في الجزيرة العربية .

ومن أصناف العطور دهن السود والورد . والمسك والزعفران والعنبر .

وتفضل المرأة الكويتية الحديثة استعمال تلك الأنواع رغم تطور وسائل الزينة وتأثيرها بأسباب المدنية والحضارة .

وتقوم المرأة بخرقة كفيها وقدميها بنقوش بدعية من (الحناء) و (السومار) (١) . وتنظف أيضا بأنواع من البخور الجيد المستحضر من الحجاز والهند (كالجواوى ، و (الممول) .

ملابس الرجال :

حافظ الرجل الكويتي على تقاليد بيئته وعادات مجتمعه فحرص على ارتداء الزي العربي القديم كسماطته وخلوه من التعقيد والتكلف ولأنه يتلائم وظروف البيئة المناخية . ففضل ارتداء الملابس الواسعة الفضفاضة وابتعد عن لبس الزي الأوربي المعقد . ولا يزال

الخيال البدائي

نصر

ترجمة: جابر أحمد عصفور

سير موريس بورا (Sir Maurice Bowra) واحد من أهم دارسي الأدب ومؤرخيه في عالمنا المعاصر ، تشماء بذلك كتبه القيمة أمثال (الشعر البطولي) و (التجربة الأعرابية) و (الخيال الرومانسي) و (مراث الرمز) و (التجربة الخلافة) . ولقد أصدر أحدا كتبه (الاعينية البدائية) عام ١٩٦٢ . ويحاول بورا في هذا الكتاب الأخير أن يتتبع الجذور البعيدة لفن الأدب من خلال دراسته لأغنيات الجماعات البدائية المعاصرة ؛ على أساس أن هذه الجماعات المغفلة - التي لم تتأثر كثيرا أو قليلا بتطور الحضارة الإنسانية - مازالت تحتفظ بالخصائص النفسية والإصيلة للإنسان البدائي القديم ، ومن ثم فإن دراسة ما تبذعه أو ما يشيع على السنتها من أغنيات تجعلنا نقرب كثيرا من فهم البدايات الأولى لفن الأدب . ويوضح بورا مفصله هذا بقوله في مقدمة الكتاب (تحاول هذه الدراسة أن تفتح مجالا جديدا لم تلجه دراسات تاريخ الأدب حتى الآن - فيما أعلم - ، هذا على الرغم من أنه يشكل - بالتأكيد - قسما كاملا من هذه الدراسات . إن بدايات فن الأدب تخفى وراء عصور ما قبل التاريخ ، ولكننا نستطيع أن نجلو شيئا منها ونكشف عن تشكيلها وتطورها بواسطة الدراسة المقارنة لما نعرفه من شعر البدائيين الذين مازالو يعيشون في عالمنا . أننا نستطيع أن نخرج ببعض النتائج التي تكشف لنا عن الأنماط الأولى لفن الأدب من خلال دراستنا لما نعرف من أغاني هؤلاء البدائيين) .

هذا ، ويستعين بورا - لتحقيق غايته تلك - بنتائج الدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة والنصوص التي سجلها دارسون الفلكلور وجمعوها من أفواه بعض الجماعات البدائية المعاصرة أمثال الأقزام والبوبوشين والاسكيمو والأنامانيز والآراندا وغيرهم .

وعلى الرغم من أن كتاب (الأغنية البدائية) يقدم كثيرا من النتائج الخاصة لدارسي الأدب إلا أنه يفيد أيضا دارسي المأثورات الشعبية . فهو يتناول بالدرس مضامين الأغنية البدائية فضلا عن الدور الذي تلعبه في الحياة الاجتماعية لدى البدائيين القدامى والمعاصرين . ويتتبع في نفس الوقت التطور الفني لهذه الأغنية ابتداء من الأصوات المنغمة التي لا تحمل معني حتى القوالب والأشكال المتقنة . موضحا في ثانيا ذلك كله ما يشعر به الرجل البدائي إزاء الحياة والموت والحب والآلهة وكيفية تعبيره عن هذه الأشياء في أغنيات ترجع جذورها إلى عصور أبعد بكثير من عصور التدوين . وتنتصغ أغلب هذه الأشياء في هذا الفصل من الكتاب الذي ترجمته بعنوان (الخيال البدائي) .

ولامحسوس . فبدلاً من أن يخلق الخيالي البدائي موضوعاته من لاشئ ويجعلها تحياً حياتها الخاصة ، كما يفعل الخيال المعاصر ، فإنه يفترض أن موضوعات ابتداعه لها وجودها الفعلي في الواقع الملموس ، ومن ثم تتحدد وظيفة مبدع الافنية البدائية في اظهار ماهية هذه الموضوعات وكيفية ممارستها لدورها ففصلنا عن مفاهرها أو صسلانها أو سلوكها .

ان مجال هذا الخيال هو مافوق الطبيعي ، الذي يتوجه اليه البدائي بكل مالهيه من اهتمام وتيسر ، وهذا يعنى أن مايقوم به الخيال البدائي من نشاط انسا هو محدد ومتقيد ، ولكنه رغم ذلك كله بالغ الفعالية والحيوية فضلاً عن غائيته الخاصة المرتبطة بما ينفع البدائي وبنفذه في حياته . ان المعتقدات البدائية على درجة باعفة من الغرابة الى الحد الذي يستلزم خيالا قويا يجعلها مفهومة وملعوسة ، والا فانه من الممكن أن تتبدد اغلب الاساطير في حلامية غير محددة مالم تقدم بأسلوب صارم يلج على كل ما هو هام فيها ويمكنه أن يصل بوضوح لفعال الى عقل المتلقي والذي دلع المبدع البدائي الى معارسة العملية-التخيلية على هذا النحو ، انما هو - في الغالب - معاولته لفهم مافتنيه المعتقدات والاساطير التي يعاشها ، انه ينظر الى هذه الاساطير والمعتقدات ويحاول تفسيرها من خلال نظره الخاصة الى العالم . والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة ان كل الموجودات اللامرئية أو اللامحسوسة التي يؤمن بوجودها تصبح موجودات واقعية تلج دائرة فنه الواقعي وتدخل في اطار عله المألوف .

هكذا ، ويتضح غياب الجهد الواعي اثناء معارسة العملية التخيلية لدى البدائي في هذه المعتقدات التي يتقبلها ويسلم بها ، كما لو كانت هي أكثر الاشياءالفة

ووضوحا في ماله ، شأنها في ذلك شأن الموجودات اللامحدودة التي يؤمن انه محاط بها . وبما انه - اي البدائي - لاينبدا عمله التخيلي بالتساؤل عن امكانية وجود هذه الكائنات ، بل يشعر بها كمارس حياتها من حوله انبسا حل ، فإنه يعنى علاقته بها ويتعامل معها مثلبا يشمل مع عناصر ماله اليومي الملموس . ولكن ، على الرغم من أن هذا شيء طبيعي بالنسبة للبدائي ، الا أنه يتطلب منه مقدرة على تخيل هذه الكائنات وروية صفاتها الحقيقية والتعامل معها تبعا لذلك ، خصوصا عندما يريد منها أن تصنع له امرا من الامور أو تمنع عنه وقوع حدث من الاحداث ، يمكنها وحدها القيام به . ولا ادل - في البرهان على ذلك - من ابتهالات الطقس عند الاسكيمو ، أن رجل الاسكيمو الذي يربف في فروع امر من الامسور المرتبطة بالطقس والمناخ يتوجه مبتها الى قريته أو روحه الحارس ويخطبه في عبارات خاصة تبدو لنا كما لو كانت تتجنب الاشارة الى المطلب الاساسي لهذا البدائي . ومع ذلك فإن هذا شيء مقبول في تصوره طسلا أن الروح أو القرن يعرفه سلفا ما هو المطلوب فضلا عن معرفته بالانسان



يشير استخدامنا للفوى المعاصر لكلمة الخيال عادة ، الى القدرة على تكوين صور ذهنية لاشياء غابت عن متناول الحواس . وقد يوجد ماكونه هذه القدرة من صور في مكان ما من عالم الواقع ، او قد ينشئ الى المسافى أو الحاضر أو المستقبل ، وقد يملو على ذلك كله دون أن ينتمى لفترة زمنية محددة أو يرتبط بمالم واقعي محدد . وسواء كان الامر هذا أو ذاك فإن الخيال يقدم نتاجه الى عين العقل التي تتلقاه مغفشة انه واقع حتى لو كانت تعلم انه غير ذلك . ولا تتوسل القدرة التخيلية بالموجودات ، من حيث كونها اشياء ذات مظاهر واشكال مادية ملموسة ، بل تتوصل ايضا بالانكار والمشار التي تخلق ملبها المعنى ، وتجعلها - رغم تجسريدها - قابلة للفهم والاستيعاب والتناطف .

ولا يمكن للشعر المعاصر أن يستغنى عن هذه القدرة التخيلية ، اذ انه يتعامل مع موضوعات تجتمع من مجال الادراك الاتي لدى اغلب القراء ، فضلا من أنه يأخذ على حالته تعميق تجاربهم من طريق مايفخله من صور خيالية تشد انتباههم لا ليها من بصرية حادة ومشار قويةتجسد في داخلها . وبمجرد أن يمارس الخيال الشعرى دوره فإنه مامن حدود صارمة يمكن أن توقفه ، لا ينطلق باعشا من الحقائق التسمية التي تكمن وراء المشهد المنظور جاعلامنها واقعا مقبولا ، او قد يحاول أن يخلق ملاقات كلية جديدة تتوسل بالكائنات والاحداث المادية تنفس السلوك الانساني ، بالإضافة الى ما يحمله من قيم وغايات جمالية خاصة بها ، وقد يمد خلق مشاهد المافى الى الدرجة التي تمنع القراء وتستحوذ على كبولهم ، واخرا فإنه يحاول أن يرى في الاشياء المعادية أكثر مما يراه عامة الناس ، ومن لم يمنحها توافقا جديدا وفخصة جديدة .

وليس في الخيال البدائي شيء من هذا كله ، اذانه لايركز اهتمامه على ما هو غائب عن الزمان والكان بقدر مايتهم بما يعتقد انه موجود فعلا وأن كان غير منظور



الذي يتوجه اليه بإبتهالاته . ويدل مثل هذا الإبتهال على طبيعة الاستخدام البدائي للخيال بكل ما فيه من مسالية وتلقائية وعدم تمديد مسبق إلى الحديث عن شيء محدد أو مباشر . ان الأسكيمو يتخيل قرينه في وضوح يحسد له طرائقه الخاصة في التعامل معه ، حتى انه ليتوجه اليه مبتهلا بكلمات تحمل معنى الأسمر والرجساء في نفس الوقت :

أقبل - أقول لك - يامن تستكن خارجا

أقبل - أقول لك - يامن تستكن خارجا

ان قرينك يرجو حضورك

ويطلب منك ان تستكن فيه

أقبل - أقول لك - يامن تستكن خارجا

ان كل مايفعله رجل الاسكيمو - في هذا الجزء من الاغنية - هو انه يرجو قرينه او روحه المعلنس ان ينقل الى صدره ويستكن فيه ، ولكنه يفعل ذلك بكل ما يستطيعه من سلطة ..

وتشير كلمات الاغنية بطريقة غمضية خالصة الى المفراض الاسكيمو انه اذا دخلت الروح او القرين صدره واستكنت فيه ، فانه يستطيع - في هذه الحالة - ان يتحكم في الطقس والمناخ . انه يتصل بقرينه - باعتباره حارسه الخاص - دون ان يفكر في ضرورة ان يقول له كل ما في ذهنه ، بل ركا له الفرصة لاستنتاج والتخمين ، فاذا استنتج القرين وعرف المطلوب كان ذلك تلا طيبا وبشارة للمساعدة المقبلة . ومن هنا لايقول رجل الاسكيمو كل شيء للكائنات الروحية التي يمايشها ، لانه يؤمن ايماننا بايتسا بوجودها وقدرتها على فهمه والتعاطف معه . ومن ثم نجده يتجنب الحديث عن الشيء الاساسي المعروف لديه ولدى القرين في نفس الوقت .. وحتى عندما يكون الموقف الذي يواجهه رجل الاسكيمو اكثر تعقيدا من الموقف السابق ، فانه لايتغلب على هذا الاسلوب في الابتغال والتوسل ويقول احدى الاغنيات :

ياقريني العظيم ، ياروحى الحارس

ياقريني العظيم ، ياروحى الحارس

اسمع ايتهاالتي الصافية ، اسمع صرغاتي الخالصة ليس ثمة كوخ ثلجي ، انه خال من الناس وليس ثمة رجل حقيقي ، انه خال من الناس اقبل ودعنا نذهب سويا لثبنا البعث أسفل الكوخ

هنا يستحضر الثني قرينه الحارس لتجسده في ابعث من روح شريرة تهدده ويجب طرده من مسكنه . الا انه لايعبر عن ذلك بطريقة مباشرة ، وانما يلجأ الى الموقف ، ويشير اليه من بعيد عندما يقول فانه ليس رجلا حقيقيا ولايمتلك اى كوخ حقيقي وانما هو يعمل في الخفاء

في باطن الارض ، ولا أدل من هذا الاسلوب المراءوغ واللبابرة على التعاطف الكامل بين كل من رجل الاسكيمو وأرواحه المساعدة التي يؤمن بوجودها ، فضلا عن انه اسلوب يتخيل خالص ، لان الخيال يمارس دوره مستغلا الى اقتراس البدائي بأن تعاطفه مع الأرواح النسا هو تعاطف واقعي فعلا ..

ويحاول الكثير من الاغنيات البدائية ان يوضح ويفسر الشعائر الاسطورية التي تعارسها الجماعات البدائية وهذا امر ضروري ، اذ انه لو لم يحدث كانت هذه الشعائر صيرة للمفهم حتى بالنسبة لأولئك الذين يشاركون في القيام بها . ولهذا السبب لايعاول الخيال البدائي - اثناء تعامله مع مألوف الطيبى - ان يرى او يفهم ماهية هذه الشعائر فحسب بل انه يحاول المساعدة في ايجاد الطريقة الصحيحة لفهمها وادائها في نفس الوقت ، ومن ثم فان اقوام اللجايون يؤمنون أن العرياء رسول من قبل الأرواح الصديقة ، لذا ينبغى الترحيب بها ومعالمتها بمناية خاصة وثية حسنة . بل يرون انه اذا حدث - بفعل مصادفة تصمة - لهذه العرياء أى حدث اليم ، لانه مسئولية هذا الحدث لابد من ان تقع عليهم ، وفق هذه الحالة لاينك لشيء ان يجنبهم انتقام الأرواح الصديقة الا اداه الشجرة التي تتناسب مع ماأصاب الصعرياء من شر . وتتلخص الشجرة في القاء جسد العرياء في النار بينما يردد المغنون هذه الاغنية :

ايتها العرياء ، ايتها العرياء

الهنسي سريرا

الى من أرسلتك النينا

ايتها العرياء ، ايتها العرياء

أذنك لاتسمعان شيئاً ،

عيناك جامدتان .

إيتها الحرياء ، إيتها الحرياء

لقد أديت رسالتك

فأذهبى سريعاً الى من أرسلك .

هنا لا يجد الخيال البدائي أدنى صعوبة في التكيف مع العقيدة التي تفترض أن الحرياء قد تسلبت رسالة من الأرواح ، وأنها بعد أن تحترق ستعود حرة أخرى الى تلك الأرواح التي أرسلتها . وهذا أمر يسهل التسليم به ويشكل الخلفية التي تستند إليها الأغنية . ورغم أن البدائي يسلم بكل ذلك تسليماً مطلقاً ، إلا أنه يدرك أن عليه أن يبذل جهداً واضحاً أثناء أداء الأغنية حتى تتناسب مع غاية الشعيرة وتسير في مجراها الإيقامي دون أن تنحرف الى مآخذ يتناقض مع ذلك . لهُ يسلم بموت الحرياء ويرى إلا عمل لها إلا العودة الى سيدها ، ولكن عليه أن يوجه غطابه إليها في إيقاع يجعل معنى الصداقة والألفة التي تصنف ونوع الصدمة عليها من ناحية وتتناسب مع الظروف الثقيلة للشعيرة من ناحية أخرى . وتكرر القطع الأول للأغنية (إيتها الحرياء ، إيتها الحرياء) فضلاً عن الأمر المطلب لها بالرجوع الى سيدها ، يحدد كلاهما إيقاع الشعيرة ويكشفاً عن منساعاً وفاتها في نفس الوقت . يفترض المعنى أن الحرياء - رغم حرثها - ستظل تشر بأنه ما من فرد يمكن أن يبذل في سبيلها أكثر مما يبذل، ومن ثم فإن كل ما ينتظر منها هو الرحيل في سلام دون أن تتسبب في أحداث ضرر من الأفراد . وتفرض الشعيرة على خيال المعنى أن يتحرك في خطوط واتجاهات خاصة ومحددة تتناسب مع الوجود للروحي للحرياء التي تحترق أثناء أداء الأغنية . وهذا أمر طبيعي ، فالصلة التي تربط المعنى بالحرياء صلة حساسة ، أفسه - في جوهرها - بالصلة التي يمكن أن تنشأ بينه وبين أي فرد يطلب منه الرحيل بعد أن أدى الى القبول كل ما يستطيع وبعد أن بذلت له القليلة كل ما يستطيع أيضاً . وعلى هذا تلح الأغنية على استمالة الحرياء من ناحية وحثها على الرحيل من ناحية أخرى ، مفترضة أن الحرياء - رغم أنها لا ترضى أو تسمح - يمكن لروحها أن تقبل كل ما يرضى منها وتستجيب له في نفس الوقت .

ولاهتم الأغنية البدائية - في مثل هذه المواقف السابقة - بالتقديم الوصفي الخاص بقدر ماهتم بالتقديم الانفعالي للموقف ، بمعنى أن أخيل البدائي لا يلح - لحظة إبداءه للأغنية - على تشكيل الصور البصرية بقدر مايلح على إيجاد النغمة الصحيحة التي تتناسب مع الوقت الخاص الذي نشأت منه الأغنية . ولكن قمة موافق يلعب فيها الشعر الوصفي دوراً هاماً جداً ، وذلك في المواقف التي يريد فيها المعنى أن يعنى الكائنات الروحية

اللامحسومة شكلاً مادياً ووجوداً محسوساً ، ورغم أن البدائي يتوسل بالصور الشعرية في ثأيا أغانيهم ، إلا أن وظيفة هذه الصور وماهيتها تختلف اختلافاً واضحاً عن وظيفتها وماهيتها عندنا نحن المعاصرين . أنها عندنا أقرب الى كون وسائل تعبيرية وأنماط أدبية تنوسل بها لتؤكد أمراً من أمور التجربة التي نعيش فيها ، ولكنها بالنسبة للبدائيين بمثابة الوسائل التي يتوسل بها لخلق الحياة والصفات البشرية على كل ما هو مرادف وغير محسوس وبهذا المعنى فإن الصور عندهم هي في أساسها لعبة الاسطورة وسداها في نفس الوقت ، فضلاً عن أنها لا تستخدم استخداماً مجازياً بقدر ما تستخدم استخداماً حقيقياً تماماً ان بمعنى الجماعات البدائية في استراليا **Australian Jajaurung** تضرع الى روح الرجل الميت كي تنهض وتحلق عاليًا ، لتقول لأحد أغانيها :

إيتها الروح اللامنة بالآوان قوس قرح

حلقى كالستونو أو كالكرتون

أن الصور هنا - بكل ما فيها من لقوة تعبيرية وتناقض - تجسد انطلاق الروح من الجسد الميت أثناء رجولها الى عالم الأرواح ، فتقول كل صورة ما تهدف اليه حرقياً ، وتستثير كل كلمة انطباعات بصرية واضحة ، فضلاً عن إيمان مبسحاً بأنها ترجمة أمينة للواقع دون أدنى احساس بوجود عمليات استعارية أو مجازية . وبذلك توصل الصور الى التلقي إيمان البدائي بالطبيعة الشفافة للروح وكيفية انبثاقها من رفات الميت ساعية الى السماء فضلاً عن رقة ورهافة تطيقها . ويؤمن البوشمن بالأرواح إيماناً يشبه ذلك ، فيعتقدون أن أرواح الموتى ترمع في الفضاء وتمتطي الاطمار ، وهم يستحضرونها عندما يحتاجون منها قائلين :

أيها الرامعون في السماء

أيها الرامعون

الا تعرفوني ؟

يبدو أنكم لاتعرفون كوكبي

أن البوشمن يعتبرون الرمي بمثابة الاصدقاء الذين يثنى أن يقدموا المون وقت الشدة ، ومن ثم يحادثونهم في حرية كاملة مبررين من دعوتهم لعدم سقوط الاطمار . أنهم يرمن الرمي ترمع وتعود في السماء ، ولكن ذلك لم يقص على الرابطة الصميمية التي تربط بينهم في الأرض وبين أحيائهم في السماء . وبمعدل يخاطبون الطير نفسه كما لو كان حيواناً لا يعرف كيف يسوس نفسه أو يسهل سلوكه :

يجب أن تضع ذلك بين قديمك

من أجل النساء اللاتي ينظرن راجحات اليك

يجب أن تضع ذلك بين قديمك

من أجل الأطفال .

هنا ينفذ المطر لسلوكه الشائن غير المألوف ، ويرى انخيال الوصف المطر من خلال رؤية خاصة تستقر نغمة التصنيف والحب ، وتصل من الأغنية أغنية لوم ومدعية في نفس الوقت .

هذا ، وللخيال البدائي مجال رحيب في تعامله مع الأرواح الشريرة ، ولما كانت هذه الأرواح ذات قدوة هائلة على الأبناء ويحتاج التعامل معها إلى صرامة وحسم ، فإن الخيال يتنبأ للتعامل معها بقوة أكبر من تعامله مع الأرواح الطيبة ، حتى يستطيع أن يقتنها بالكف عن الأبناء والرحيل من مواطن الجماعة ، ولا يهتم البدائي بالوصول إلى هذه الغاية من طريق التجمل والتقش أو عن طريق التسم والسب ، أن كل ما يهدد إليه هو بلل أقصى مافي وسه لطرده هذه الأرواح بأية وسيلة ممكنة . وغالباً ما تكون هذه الأرواح الشريرة هي أرواح الموتى والإشهار ، الذين يودون إلى الأرض بقصد إيذاء الأحياء ، وما أكثر وسائلهم لتحقيق ذلك . لذا ، عندما يتجهج فيل من أفيال الغابة ويحطم في طريقه كل شيء ، فإن أقزام الجايون يرجعون ذلك إلى فعل روح شريرة لنفسه وسببت له هذا الهياج ، ولكن يبعد الأقزام تأثير الروح الشريرة من الفيل يشقون له هذه الغاية التي تحصل لبرائتها معنى الاسترشاد والتهدئة وفي الوقت الذي تتعامل فيه الأغنية أساساً مع الأرواح إلا أنها توجه خطابها مباشرة إلى الفيل :

الفيل المعجوز ، والد القطيع

تسوفه إرادة الأرواح الشريرة في الغابة

أنه ذاك الذي يهيم وحيداً ، تلفظه كل أنثا القطيع

أيها الفيل الأب ، أين ضاعت فوكك العاقلة ؟

لك القوة التي كنت تتباهى بها .

يقرب الفيل المعجوز من أكوأنا

تسوفه إرادة الأرواح الشريرة في الغابة

نرجو ألا ترى فينا أكوأنا ، أيها الفيل الأب

نرجو لا نسمع أذنك صرخات أطفالنا الصغار

نرجو ألا تحطم أقدامك الهائلة أكوأنا

أيها الفيل الأب ، أيها الفيل الأب

وبعد أن تؤدي هذه الأغنية ترحل كل الأرواح الشريرة التي يشهاها الأقزام . أن الهدف المباشر للأغنية هو استرشاد الفيل الذي آثاره الأرواح الشريرة ودفعت له تهديد أمن القرية ، ولكن الأغنية لتحقيق ذلك من طريق سب الفيل أو شتمه وإنما من طريق مخاطبته في أسلوب يحاول التودد والتذلل له . ويمكننا أن نلحظ في كلمات

الأغنية - فضلاً عن ذلك - مشاعر الاستهزاء الحادى إزاء الفيل ، على أساس أن سلوكه الآخرق هذا ، إنما يرجع إلى كبر سنه وتخريفه ، فهو لم يكن على هذا القدر من الخرق أبان نوته . وفي هذا الأسلوب مراعاة لمشاعر الفيل من ناحية ، وطنة غير مباشرة للأرواح الشريرة من ناحية أخرى لأن هذه الأرواح - كما توضح الأغنية - لم تستطع السيطرة الأعلى فيل عجوز عنيف تلفظه كل أنثا القطيع ، قد يكشف هذا الأسلوب في معالجة الأغنية عن قدرة الأقزام على المخالفة والمداورة ، ولكنه يشي أيضاً يخوفهم التنازل - الذي يمكن وراء سطح الأغنية - مما قد يبدله الفيل الهائج بالأكوأنا الواعدة التي يسكنون فيها فضلاً عن أطفالهم الذين يرتدون داخل هذه الأكوأنا دون أدنى حماية . هذا ، ولا يجسد الأقزام أدنى صعوبة في تخيل ماضعة الأرواح أو ما يمكن أن يصنع الفيل بعد إثارته له ، ومن لم يبالغون الوقف كله كما لو كان أمراً واقعياً تماماً ، ليحاولون استرشاد الفيل وطرده الأرواح الشريرة عنه ، لعل في ذلك كله ما يبعد الضرر عنهم . ولكنهم يعرفون بمبادئ الفيل وطباعه من الحديث إليه في لغة ودون خوف أو حياء ، لذا يدعوونه بالآب ، وهذا لقب يليق بسيد الغابة المعجوز ، ومما أن الآباء قد يستجيبون أحياناً لانتقادات أبنائهم ، فإن الفيل قد يستجيب هو الآخر لا يرجوه منه .

ويؤمن الأقزام أيضاً بالمعارف التي تظهر - إيلاً - في شكل أشباح يهدهم بصوب الغابة ، وغالباً ماظهر لهم هذه الأشباح على هيئة هيساكس عظيمة يتوجه الجمر في محاجرهما بينما يحدث اصطكاك أسنانهما صوتاً يشبه صوت كسر البندق أو الجوز . وهم يؤمنون أن هذه المعارف كانت لها ماضٍ شرير وعادات سيئة - أبان حياتها الأرضية - ما زالت تحفظ بهما في أشكالها الجديدة ، ويشقى الأقزام هذه المعارف خشية هائلة تظهر بوضوح تام ، في إحدى الصلوات التي يوجهونها إلى أحدها (الذي يدعونه أو جيري Ogiri) طالبين منه الرحيل بعيداً من أكوأنا :

يا أو جيري ، أنت يأكل البشر على الأرض

يا أو جيري ، ابتعد عن أكوأنا

لقد رأينا عينيك تتوهجان في ظلمة الليل ، يا أو جيري

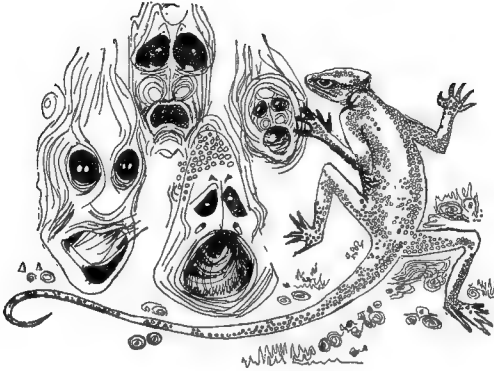
وسمعا صوت أسناتك الصاخبة

أنت يأكل البشر على الأرض ،

أنا نعرفك حق المعرفة ، يا أو جيري

فلا تحاول الاقتراب من أكوأنا .

إن (أو جيري) يسأل هنا باحترام أكبر مما كان يعامل به الفيل الآخرق في الأغنية السابقة ، ويرجع هذا إلى قوته المرحية والهائلة التي تخيف الأقزام . وتوضح الأغنية الدور الذي يلعبه الخيال البدائي في خدمة المعتقدات البدائية فضلاً عن أنها تكشف عن سهولة تكيفه مع هذه



يلهب ترم الجايون الى هذه الغارات دون ان يرى اى واحد منها ، ولكن ذلك يرفع من قدرها في نظره . ولا يدعشنا ان يتسائل هؤلاء الاقزام عن الاماكن التي تقطنها الاشباح او عما اذا كان هناك من رعاها ، ان لا يمكن الاستغناء عن مثل هذه الاسئلة ، خصوصا اذا كان من !! كن كنج جباح هذه الاشباح . او محاصرتها . ان الاقزام يتعرضون وجود هذه الاشباح ، ولكنهم يستغربون - بلا شك - فشلهم في رؤيتها ، ومن ثم يغنون هذه الاغنية التي تمسك كلماتها بخيوط التناقض في الموقف ، وتكثف الدهشة التي يثيرها ، وتوضح المدى الذي يصل اليه فضول الاقزام أثناء بحثهم عن اجابات ترضي هذا الفضول :

ارواح القايه ، اشباح الليل

التي تتدلى خلال النهار المساطع

مثل الخفافيش التي تمص دماء البشر

على الجدران الزلجية في الغارات الكبيرة

بالقرب من الطحالب الخضراء ، دون المسكوف

الكبيرة

خبرنا عن رأى اشباح الليل ؟

خبرنا عن رآهم ؟

ورغم تهرب الخفى هنا من تقديم صور واضحة لهذه الاشباح الا انه مفتون بها ، لذا يشكل صورا واضحة عن اماكن اختفائها . ومن المؤكد انه لم يجد ادنى صموية

المتنقذات . ان المفريات امثال (اوجيرى) معروفة تماما لاهلب البسطاء من الناس ، كما هي معروفة للاطفال ، خصوصا عندما يسكن هؤلاء وهؤلاء داخل الظلام الكثيف في غابات المناطق الاستوائية . ولان الخفى يعرف عادات (اوجيرى) جيدا ، لانه لا يحتاج الى وصفه وصفا تفصيليا حسب ان يكفى في تصويره بالمعينين التوهجين كالجسر والانسان المصطكة الاكلة لحم البشر ، كى يعطى انطبعا مرعبا يجمد الدم في عروق المتلقى للاغنية . ان المظهر العام لهذا المفريت ليس جديدا تماما على الاقزام ، وعندما تقول الاغنية انها صفره ، فان المعنى التضمن هنا هو انه يثير فيهم رعبا هائلا ، لذا يؤدى الاغنية باختيارها صلا ، تهدف الى طرده عن اوتواخ القرية . ولكنها تقدم في اسلوب غير مدائى لا يمكن ان يحدث تأثيرا صارما لدى هذا الوحش المرعب ، وهذا امر طبيعي ويتبول لدى الخيال البدائى ، لانه طالما كان هذا المفريت هائل القوة ، فان الامل الوحيد في إبعاده عن القرية هو مخاطبته ، في اسلوب النسيان لايتهدده ولايسبه ، بل يفريه بالابتعاد واكتف من الاذى . وهذا اسلوب في المعالجة يتناسب مع طبيعة ذلك المفريت الهائل ، الذى يجب ان يساس في حلق وحصافة ، والا كانت المواقف وخيمة .

ولا يتجول اشباح موتى الاقزام خلال النهار ، والما تتدلى كالخفافيش على جدران الغارات الظلمة ، وقد

التي تكشف عن تأثيرها ، وهذا أمر مقبول ، طالما أن هذه التأثيرات هي التي تهمة أكثر من أي شيء آخر ، فضلا عن أنها معروفة لكل انسان . لذا تطلع بعض الجماعات البديائية الاسترالية **Australian Eulayai** بعض أسنانها حتى لانهاجمها الأرواح الشريرة ، وهو امر توضح الاغنية التالية مزياه بشكل عملي .

تستطيع الآن أن تواجه روح بوراه
دون أن يؤذيها
لانه سيصرف ذاته في نفسك
أن خلقك الاسنان الامامية
هو العلامة
التي سيترف بها عليك

لا يوجد هنا أية صور من الروح التي يشاهدنا
البداي ، لانه ليس لمة حاجة اليها . وبالرغم من أننا
- مثل الفنى - لا نعرف لماذا يحدث خلع الانسان بالذات
هذه النتيجة ، إلا انه نكفينا انها تحدثها وحسب . لقد
نقلت الروح في صدر البدائي بسلام ، واستجابت لدعوته،
وأصبح كل شيء غلى مايرام ، وفي هذا الكفاية . وهناك
حالة أكثر طرافة من ذلك : أمن احد البدائيين الاستراليين
أن لمة لمة قد حلت به ، وذلك بفعل بعض الامعاء الذين
يسكنون أرض دوللر **Dullur** وحاول اخوه
الدعو وبرى **Wenberri** - وكان مطبعا - أن
يساعده في طرد هذه اللمة ، وذلك بإمداده أغنية يستمدى
فيها روحا توبا يدعى بنجسل **Bunjil** كي ساعد
أخيه :

سنذهب جميعا الى الطعام ، سنذهب جميعا الى
الطعام
التي يسفع بياضها في أرض دوللر
ويبقى إبانها بنجل بنفاله الصاحب
ويدخل في صغرى ، في صغرى

بدأ هذه الاغنية أو التويدية بالكلام من الخطر الذي
يأمن من أرض دوللر ، فضلا من انها تشير الى الطعام التي
ترمز الى اقتراب الموت . لم تستحضر روح بنجل ليدخل
في صدر الرجل المريض كي يحى جسده من اللمة التي
أصعب بها ، مشيرة بذلك الى أن الالم يوجد في الصدر ،
ومن ثم فعلى الروح المخلص أن تنفذ في هذا الميعر حتى
تطرد الآله . ويتناسب قدوم الروح بكل ما فيه من صخب
وبهجة مع الحالة النفسية لمرضى يرجى شفاؤه . أن كل
جزء من هذه الاغنية يقدم بطريقة بارعة تكشف وتبلور كل
الراحل المختلة للتويدية . ند نرى نحن في هذا كله شيئا
وهما بعيدا عن الواقع ، ولكن الامر ليس كذلك على
الاطلاق بالنسبة لبداي الاغنية ، الذي يؤمن إيماناً تاماً بأن
كلا من اللمة والروح المخلص انما هما امران حقيقيان تماماً
ومن لم لا يبعد أدنى صوبية في تخيل كليهما .

في مقارنتها بالخفافيش ، ولكن قوة الاغنية تتمثل في انه
ينهم تماماً مالمالى تمنية هذه المقارنة ، ويدركه في وضوح
وقوة ، انه يقول لنفسه : أن هذه الكائنات تعيش في
الكهوف ، وأذن فاته من الممكن رؤيتها ، لذا يسأل بدون
أى قصد الى التهمك أو الاستهزاء - عما إذا كان هناك من
رماها فلا . ويخفى وراءه عنصر الخوف ، لأن الاشباح تثير
المكن أن يخفى وراءه عنصر الخوف ، لأن الاشباح تثير
كلا من الخوف والفضول - بل انما - في بعض الاحيان - قد
تثير مشاعر الصداقة ، حتى لو كانت هي نفسها أبعد
ما تكون عنه . وهذا الخليط من المشاعر المتناقضة والمفومة
لعماء هو ما تحاول الاغنية أن تقيمه . وعندما يطلق سراح
هذه الاشباح في الليل لتتجول مستمينة بضوء القمر ، يثير
احتمال وجودهم والقلق والتوقع في نفس المقوم الذي يشاهدها
بل يدعنه الى القرار وجنب : إذاها بقند الامكان ، ولكن
هذا امر لا نذكره الاغنية التالية بشكل مباشر :

ابتها النجوم المتلألئة في الليل الابيض
أيها القمر الساطع في الاماني
ينفذ اشعته الشاحبة عبر الغابة
ابتها النجوم صديقة الاشباح البيضاء
أيها القمر احبنا وأحسنا .

تهدف هذه الاغنية لتي تسجيل مساعمة القمر
والنجوم ضد أى خطر محتمل للاشباح ، وهو واقع الى
درجة أن الاشباح تذكر في أسلوب محايد وودى فحسب .
ولا يرى القوم أية ضرورة لتأكيد مقصده من الاغنية ، وانما
ياخذ على عاتقه تمجيد النجوم والقمر بكلمات مناسبة .
ويسهل على خياله أن يتصور الكيفية التي يمكن لقوى
السماء في الليل أن تلجج بها جماع الاشباح ، ومن لم
يستأنف اداء الاغنية بروح مهادة ومعايدة .

ترجع سهولة استحفاك كائنات ما فوق الطبيعة الى
التسليم المطلق بأن هذه الكائنات موجودة وعلامة في العالم
الفيزيقي ، والى انها تنتمى اليه كما ينتمى الانسان تماماً .
ولا ينطبق هذا تحسب على القوى الأكثر غموضا مثل تلك
التي تستغلها تماويد الكهنة والسحرة على الامعاء البعدين
بل ينطبق أيضا على تلك الكائنات التي يعتقد البديائيون انها
قد تسبب لهم الاذى بالم تسترعى استغراء كافيا . أن
تأثير هذه القوى والكائنات تأثير حقيقي جدا ، لا يحتاج
مبدع الاغنية البدائية الى الاضافة في الحديث عنها ، طالما
انه يدرك أن كل من رأى مدى مآلئها ضحاياها يعرف
تأثيرها جيدا . ولكن حقيقة هذه القوى أثناء معاوسمتها
لنشاطها ينشئ أن تكون واضحة في ذهن الفنى ، أى للدرجة
التي تتطلب جهدا ، خصوصا عندما يريد أن يتخيل هذه
القوى أو الكائنات ، وهو لا يتخيلها من خلال تقديمه لمصور
بصرية تكشف عن ماهيتها ، وانما من طريق تقديم الصور

في هذه الحالة بالذات مات المريض ، ولكننا لنعالج
 الاغنية السابقة باعتبارها اغنية موت . أما اغني الموت
 فانها تجد أغنى مجالها في التفكير فيما سيحدث لروح
 الميت بعد مغادرتها لجسده ، فضلا عن مطامع الجماعة
 ومآمله لهذه الروح في حياتها الاخرية . هذا ، وتختلف
 أفكار الجماعات البدائية في مجال الموت اختلافا كبيرا .
 ولكن على الرغم مما لاحظته الباحثون من أن جماعات اليامانا
 Yamana والاندامانيز Andamanese لا يهتم
 كثيرا بالحياة الاخرة أو أنها تتشكك في امكانية حدوث
 ذلك ، فإن الذي لاشك فيه هو : أن أغنيات الموت تشغل
 انتباه البدائيين وتثير قناعاتهم التخيلية إلى أقصى درجة.
 أن الموت موضوع لا يعرف عنه أحد شيئا مؤكدا أو ثابتا ،
 وعلى الرغم من تسمك المعتقدات البدائية الراسخة به ،
 فانها لا يمكن أن تبرهن عليه الا من خلال استخدامها الكامل
 للملاحظات التي جمعتها البدائي عبر تأمله الطويل وتفصيل
 لمشاهد الحياة اليومية ولظواهرها من حوله . لذا فإنه
 لا يستطيع أن يتأمل - في وفوح وثقة - الحياة بعد الموت ،
 الا عندما يربطها بحياته التي يمر بها ، فضلا عن أنه لا يشكل
 تصورات له المرتبطة بما تعنيه أساطير الميت الجديد الا بعد
 اخضاعها لهذا النمط من التفكير . ومن ثم يقيم صلة قوية
 بين الموت والحياة مما ، ويربط ما بين المفسور المؤكد
 والمباشر للجسد الميت وبين الحياة الطويلة أو القصيرة التي
 مر بها هذا الجسد . على أن مثل هذه المعتقدات ليست
 دائما بالغة الوضوح ، أو مسهبة التفاصيل ، أو ثابتة
 العناصر عند كل الجماعات البدائية ، إذ تحتفظ كل جماعة
 عليها بمفردات خاص قد يتفق أو يختلف مع ما تحتفظ به
 غيرها . ومهما يكن من أمر ، فإن الاختبار أو الحكم الفعلي
 للدور الذي يلعبه الخيال البدائي في مجال الموت ، يتمثل
 في المدى الذي يمكن أن يصل اليه أثناء تعامله مع موضوع
 غير مؤكد ولا يمكن الوثوق في صوابه المطلق ..

هذا ، ولتزم أغاني الموت بخط المعتقدات السائدة ،
 فترسم حدوده ولاتتحدى مجالاته . وعلى هذا فإن ما يقابل
 من حياة ما بعد الموت ، ينبغي أن يتناسب مع ما نرصد
 التناقضات حول جثمان الميت ، ولا يستلزم ذلك أن تكرر الاغنية
 احساسهم أو انفصالهم تكرارا حقيقيا ، إذ يكفي لها أن
 تأخذ هذه الأشياء في الاعتبار دون أن تهمل ألم الخسارة
 والفقد الذي يظهر وقعه الاليم في تدهبن ..

وتخلو الاغنيات التي تتحدث عن الانتقال من الحياة
 الى الموت من القلق والتوتر ، خصوصا عندما تقوم على
 الايمان بأن الحياة الاخرى إنما هي صورة شاحبة ومجددة
 من هذه الحياة وليست بأفضل منها . ولما كان الموت
 يحرمون في هذه الحياة الاخرى من كثير من مباحج هذه
 الحياة وممتعا ، فإن الاغنيات التي تتحدث عن هؤلاء الموتى
 تلج كثيرا على هذه المباحج والمتع وتعدها في كلماتها .
 ولتقرب مثل على . ذلك يأتي من الاغاني إلى تشجيع على



السنة الجماعات البدائية في استراليا مشسبل
فمنسما يتجمع انسراد
Australian Eulayi
هذه الجماعة حول قبر امرأة متلا ، يقف كثر الذكور منا
من اقارب المتونا امام القبر كي يؤبها ، بينما تترنم
النساء بالاغنية - التالية - في الفترات التي يستريح
خلالها الرجل من التلام :

لقد ذهبت عنا ولن تعود ثانية أبدا
ولن تجعب عسل النحل بعد الآن
ولن تعطر الارض باخنة عن ثمارها المحبوبة
لقد ذهبت عنا ولن تعود ثانية أبدا
المعاد الوفير يملأ النضجان
ولكنها لن تبحث عنه بعد الآن
وسوف تصطاد السمك من الانهار
ونائي بالزيت الذي يجمل شعورنا
لكن هذه الرافدة في القبر لن تطلب شيئا من ذلك
لن تشعل القار مرة ثانية أبدا
لانها ذاهبة الى مكان ليس به نار
ذاهبة الى النسوة الاولى ، النسوة الاولى
الان لا يشعان نارا ،
قد تكون الفاكهة والبلور عندهن وفيرة
لكن مامن طيور او حيوانات لدى 'اولئك'
النسوة في الاعالي .

تقدم الانثى فكرة متمايزة عما يحدث للمرأة بعد
مولها ، من طريق تصوير الوجه السلبية لحيات مايمسد
الوت والاحاح على الاشياء التي لا توجد في هذه الحياة .
وتتالم بين احساس المني بالتمتد او للحرمان وبين
ايمانها بامتقادات الجماعات من العالم الآخر ، وهي موامة
تساعد الى ذروتها عندما تفصل العديد من الاشياء المبهجة
التي لا توجد في العالم الآخر . ورغم ان خيال المني لا يحاول
تفسير جذب العالم الآخر ، الا انه يمارس دوره في اسلوب
عاطفي ولين عندما يخبرنا بما سوف يحدث فحسب .

ويتضح هذا التفاعل القوي بين الخيال والانتماالات
معد جماعات بدائية اخرى استطاعت ان تقدم افكارها من
الحياة الاخرى بشكل اوضح من الجماعة السابقة . وولمن
هذه الجماعات بان روح الميت لا تفارق الاماكن التي كانت
تعمل بها اثناء حياتها البدائية ، بل تظل باقية فيها وتشترك
افرادها الاحياء حياتهم . لكن مثل هذه المعتقدات تستلزم
خيالا اكثر غصبا ، يمتلك القدرة على تشكيل علاقة
حميمة بين الازواج المحلقة وبين اماكن وجودها على الارض
افلا من البشر ان الذين كان لهم بهذه الازواج صلة او اكثر .
وهذا امر توفسه لنا افنيات النساء التي وصلتنا من
بعض الجماعات البدائية التي تسكن في جزيرة بالوروست
Bathurst Island شمالي استراليا ، وهي افنيات
تفتيها ارامل الوتي ، وتتم غالبا بقصرها الواضح ، ففلا
من ان بعضها ياخذ شكل حوار يدور بين الارملة وزوجها
الميت ، وفي هذا الحوار لاكتفى الارملة بالفناء فحسب بل

تقوم بتحميل المواقف التي يدور حولها الحوار . وتتمس
هذه الاغاني بما تحمله من مشاعر صادقة ومريجة ، وهذا
امر طبيعي من بشر يسطاه لايحاولون اخفاء مشاعرهم
خصوصا تلك التي تتمثل بالوت ، وغالبا مايشكل بعض
هذه الاغاني وحدة متجانسة ، او سباقا متسلسلا ، يبلور
كل جزء منه حالة من الحالات الذهنية للارملة الحزينة ،
ابتداء من لحظة الموت الفعلية ، ان الزوج يموت ، وبمجرد
ان يحدث ذلك تبدأ المرأة اغنية نالحة ، وعندما يمسد
للدن تنطلق في اغنية اخرى توضع فيها الفارق بين الجسد
الميت وروحه الحية :

قد اعد قبرك الآن
ولكنني لاأعرف الى أين تذهب
ان جسدي ممتدح امامي يغطي لهاء الشجر
وعلى هذا الجسد ان يرقد في القبر

هنا يبدأ خيال الارملة توبله ، ومن ثم لانه لا يحاول
ان يصل الى اية تفسيرات او حلول ، اذ يكتفى في هذه
المرحلة ان تملك الارملة بخيال المرفق وعدم نفسها للحظة
الدن الذي يخفى فيها جسد الزوج المفلول بالهساء
الاشجار ، وبمعد ذلك يمكن لها ان تتسائل وتعرف المكان
الذي ستذهب اليه روح زوجها . وبمجرد ان تبدأ هذه
المرحلة تلج المرأة مالا غامضا تخيل فيه ان روح زوجها
قد حفرت اليها وآله قد عرفها ، بل انه ليساها من ذلك
المكان الغريب الذي وجد نفسه فيه ، وهنا تجبه هي
، تنسهر من المكان الجديد الذي حل فيه . وبأخذ ذلك
كانه شكل حوار يدور بين تلك الارملة وبين زوجها الشقي ،
وتستأب الحوار في اقتناع عميق لا تشوبه شائبة شك في
ان هذه الارملة تسمح زوجها الميت وتصادفه في نفس
الوقت .

المرأة : لقد أصبحت اشيء بالساحلة
ولكنني اسرع اليك .
الرجل : اني لاأعرف أين أنا
المرأة : انظر ، هاهي روح زوجي
لقد ترك مكانه وجاء الى

وتؤكد له انه لم يتفر ، وانه مازال كما هو ، رغم
يساعده على ان يستعيد شخصيته القديمة من جديد .
كل مايشعر به من غربة في عالم الجديد ، متخيلة ان هذا
انها تخطو الخطوة الاولى ، وتسمى الى استعادة العلاقة
القديمة مع زوجها الميت ، يقدمها الى ذلك رغبته في لقاءه
والتواصل معه . ثانية ، وبمجرد ان يتم ذلك ، تستمر
الملافة وتنتج ، وتأخذ طابعا جديدا يتناسب مع الظروف
الجديدة . وفي اغنية ثالثة تترنم الزوجة ان روح زوجها
الميت تغني لها ، ومن ثم تجيبه قائلا :
من ذاك الذي يغني ؟

انها روح زوجي
لا تلج مع القصاص الاخرات
والا فلانا - نحن زوجاتك - ستتمسك من ذلك .

انها تشعر انها ما زالت زوجته ، وأن لها حقوقا عليه ، وأن عليها أن تؤكد هذه الحقوق حتى لا تضعف . انها تزعم ان زوجها الميت قريب منها ، وأنه ينبغي اليه ان يسلك نفس السلوك الذي كان يسلكه أثناء حياته ، ومن ثم تستجيب الى هذا السلوك استجابة سرية وعلنية . نرجس ، واول ما يمتثلها عندئذ هو أن يكون ذلك الزوج بخلها لها ، ولهذا تؤكد في إغتيها حقوقها وسلطانها عليه . وفي الغنية رابعة تبدأ المرأة الحوار ، فتسارع زوجها بكل ما حدث لها وتترف له بما يروق ذهنها ، وتأتي اجابة الرجل الذي يمدحها بأنه سيئ السائق اليها ويمارس الحياة معها من جديد :

المرأة : لقد أصبح لي عديد من العشاق

الرجل : لقد تركت مثولنا

لكننا سنلعب ونسير معا طوال الليل

وعندئذ سوف نقولين لي من هم عشاقنا

وهنا نجد صدمة ضمنية جديدة . انها تترف له بأمر عشاقها ، وهو - في تسامح مبهج - لا ينفي بالاً الى ذلك ، وبدلاً بأن يبحث عنها ويسمع لكل ما تريد أن تقول له . وعلى الرغم من أن المرأة لا تشك في امكانية تحقيق هذا الوعد ، إلا انها لم تكشف ما اذا كان زوجها قبل حقيقة أم لا ، حينها أن قد كشفت عن هذا الفضول المتوثب الذي ما زال لدى الزوج حتى الآن . وفي الغنية الخامسة تجعل المرأة زوجها يتحدث وحده ، وتدعي انه يعرف مدى مآقاسيه وكما يده من يده ، بل انه يرغب في مساعدتها :

لماذا أصبحت هزيلة نصيلة ؟

اني خزين من اجله

فيا من احد يعطيك طعاما

تعالى - سرعاً - الى

وسامعك طلالا يشبهني

تعالى فانا مثلي بالقوة .

وهنا ننشئ الحكاية الحزينة نهاية سعيدة . ولتكتب الكلمات الحانية الرحمة للزوج الميت طائفاً غنياً ، على الرغم من أن الاغنية لا توضح كيفية تحقيق ما بها من آمال . ان المرأة تؤمن - بكل ما لديها من خيال قوى واحساس متوثب - انها يمكن ان تتحدث مع هذا الزوج ، وتخيها معه ، بل يمكنها ان تشجع منه من جديد بكل مباحح الامومة والزوجة .

وهنا مجموعة افكار اخرى تشبه المجموعة السابقة وان اختلفت معها - الى حد ما في نوع النهاية التي تصل اليها - والملاقة التخيلية بين الاملة وزوجها - فمن هذه المجموعة - مشحونة بالمفاجآت والمفاجآت - وهذا امر طبيعي ، إذ ان المياعات التي تصدرت عنها هذه المجموعة تؤمن ببقاء الملاقة البشرية بين الزوجين كما هي حتى لو مات احدهما وانتقل الى العالم الآخر ، وعلى الرغم من أن هذه المجموعة تفيض بمخاطبة صادقة ،



بعد موت الجسد وقبل التحول الكامل للأرواح الى كائنات هوائية منجحة . ولكنني الاغنية بهذا فقط ، فكتشف من المرحلة الانتقالية التي تمر بها الأرواح من حياة الى أخرى ، عندما يجمعها الاله خفوم Khnum سوا عبد ابواب دان ، كي يقر مصرها ، قد يكون لدى من يستمعون الى هذه الاغنية اتكلمهم الخاصة عما قد يحدث بعد ذلك للموتى ، ولكن ما تقدمه الاغنية كان قريبا يرتبط بهذه المرحلة التي تصورها ، أما ما بعد ذلك فانها تتركه للحياة واضحة دون أن تجيب من الاسئلة الاساسية المرتبطة بالموت . والانطباعات المتعاقبة التي تثيرها الاغنية في ذهن المتلقي (الانتقال من الضوء الى الظلام ، ومن الماسة الى الهدوء ومن سلاية الارض الى هوائية/المغشاء) وهي بالفصيح ما يهدف اليه المفتي ، وهو ينبع في مهمته هذه ، لانه ضمن في موضوعه ممعنا كائنا وادرك ما يستبـه بوضوح ١٥

اذا كان الموت قد استثنى الخيال البدائي ودفعه الى التحليق في هذه العوالم ، فان طبيعة الالهة وغيرها من الكائنات القدسة أو المتسامية قد احدثت نفس الامر . وكما خلق الخيال البدائي على الموت صفة الواقعية بتصويره في صور انتزاعها من الحياة اليومية ، فانه خلق على الالهة نفس الصفة وجعلهم يحيون على الارض ويمارسون نشاطهم في أسلوب بشري مألوف . قد تعتمد المعتقدات البدائية الخاصة بالالهة على الاحلام أو التذمبات الخافضة التي يصعب علينا فهمها أو الامساك بها ، ولكن الاغاني التي تدور حول هذه المعتقدات بها قدر ملموس من العقلية وللتماسك يرجع الى انها تنظم في سبيلها نهايات تعليمية أو تهاديبية أو في سبيل اقرار البدائي داخل عالمه . وفي كل للمعتقدات البدائية الراسخة ينتزع قدر كبير من عناصرها وتفصيلها مما يرى أو يحس أو يدخل ضمن نطاق المجال الحسى البشرى ١٥ ونادرا ما تكون هذه الاغنيات صادرة من القلب كما هو الحال في اغنيات الموت، وهذا يرجع الى انها تبني حول أنظمة من الشعائر ، هي بدورها تقليدية ومنظمة بعناية مدققة ، ومهمة المفتي في هذا النوع من الاغاني هي أن يوضح العديد من الاشارات أو التلميحات المرتبطة بتلك الشعائر – خصوصا تلك التي لم تشكل تماما أو لم تنجح بالقدر الكافي – ويقدّمها بطريقة كاشفة . وحتى عندما تكون اغلب الشعائر مسلم بها تماما ، ولا يمكن لكلمات الاغنية أن تفهم جيدا دون الاشارة اليهسا ، فانه يمكن للمفتي أن يضيف شيئا جديدا . وفي هذا تكمن فرسته ، وهو يمكن أن يرتفع الى مستوى الفرسة ، بتأكيد على بعض الاشياء التي قد يراها اكثر أهمية من غيرها ، فيبرزها من طريق استخدامه الحالي للكلمات . وهنا تظهر الحاجة الى الخيال ، فهو وحده القادر على أن يعب الحياة للكثير من الاساطير التي تكن وراء الشعائر التي يحاول المفتي تفسيرها ووضعها في مساقها الذي ١٥

ونحتاج الاغنية البدائية الى هذه الوجهة التخيلية

بها ، الا انهم – على الرغم من ذلك – يسمعون لثاملاهم بقدر واضح من الحرية والحركة داخل هسده الحدود المتعرف بها – على النحو الذي توضحه الاغنيات السابقة ١٥ وقد يشترع الكتبة والسحرة بعض المقاسد المنقعة والمرببة من حياة ما بعد الموت كما يحدث لدى جماعات السيمانج Semang ولكن نادرا ما يتخذ هذه المقائد شعبية كبيرة أو تردّد على السنة الناس الى الدرجة التي يظهر مصداها في اغنياتهم ١٥ وهذا امر طبيعي ، فالاغنية البدائية تهتم أساسا بكل ما يؤمن به البدائي المادى او يشعر به حيال الموت أو غيره ، بمعنى انها ترتبط بالثاملات التي يثير وقعها في نفسه كل ماهر ملم ومقدس ، وغالبا ما تدور هذه الثاملات حول الشكوك التي تتصور عقله ازاء العالم الذي يحيا فيه .

وكل هذه امور تستلزم معالجة عقلية واضحة وصريحة ، تتيح للفنى للحرية الكافية التي تجعله يحدد مدى ما يمكن أن يصل اليه تأمله لفضلا عما يمكن أن يصنعه . ومن لم فان اقزام الجايون – بعد ذلكم الهت في كهف أو شجرة – يتفنون بكل ما يدور بخلدهم حول مصيره أو قدره ؛

القائد : ان ابواب دان مختلفة

الجماعة : مختلفة ابواب دان

القائد : ان ارواح الموتى تتحرك بسرعة هناك

في جماعات اشبه بالباغوفى

التي تتراقص في الليل

الجماعة : التي تتراقص في الليل

القائد : تتراقص الباغوفى في الليل

عندما تتكافئ الظلمة تماما

عندما تموت الشمس

عندما تتكافئ الظلمة تماما

تتراقص الباغوفى في الليل

كزوايم اوراق الاشجار اليتى

عندما تزيجر العاصفة

الجماعة : عندما تزيجر العاصفة

القائد : انهم ينتظرون ذلك القادم

الجماعة : ذلك القادم

القائد : ذلك الذى سيلاول : تعال انت ، اما انت

فلتذهب

الجماعة : ذلك الذى سيلاول : تعال ، الذهب

القائد : وسيكون خفوم مع ابناؤه

الجماعة : مع ابناؤه

القائد : وهكذا تكون النهاية .

لانتخط الاغنية هنا نثاما لحياة ما بعد الموت ، وانما تهتم – حسب – بدائيات هذه الحياة ، عندما تلعب الأرواح – بعد راقبها للاجساد – الى كهف دان ، حيث تنظر بحد مضمها . وتفسر مقارنة الأرواح بالباغوفى أو بالاوراق المتى الى هذه المرحلة للتهدية،

الطبيعة ويتناسخ بها - مع ذلك - الى مستويات مقدسة. وتتكشف الحاجة التخيلية التي يتحقق بها ذلك كله في الاغنية التالية التي ترتبط بازدهار الثمار في الربيع . ففي هذه الاغنية يقدم الغنى (الشينوى) انتهاء ممارستهم للمعلم وهم يهبطون من السماء كي يخلقوا لمار الربيع ، وفي اثناء هذا التقديم تتجلى حقيقةهم الودودة المبهجة ، ويتخذ هبوطهم الى الارض طابعا مرحا رغم كل ما يصاحبه من اعاصير :

فلنطرق طريق الشمس

ولنتسلق الرصاة

ونهب العواصف

صق بيديك

أن جفتنا فرحة

فرحا نبعث الصلح

ان موضوع هذه الاغنية هو هيريد الشينوى الى الارض مير توس قرح - الذى يسميه الغنى باسم طريق الشمس - ويهبطهم الصاخبة عندما يصلقون انشاء تسلقهم الطريق ، ثم زيارتهم لجسدتهم التي هي روح الارض المشتركة لهم في بهجتهم ومرحهم " وتتناسب الاغنية مع حالة الازدهار التي ينسج بها الربيع ، عندما تنفجر عصارات الشجر وتنب الحياة في الكائنات ، اما الايدى الصفقة في اشارة الى الرعد والعواصف التي بشرها هؤلاء الالهة اثناء هبوطهم من السماء ، وكشف الاغنية - ببهجتها اللاحقة - من الزواج النفس لهؤلاء الالهة 'لئلا هبوطهم السحاب والسرير الى الارض ، فضلا عن انها تتناسخ بالانفعالات التي يشهدها الربيع في كل من الالهة والبشر وترتفع بها الى مستوى مألوف الطبيعة " وفي الاغنية عنصر طلائع يظلب عليه العنف ، وهو عنصر يتناسب تناسبا مقبولا مع الربيع بكل ما فيه من عواصف مفاجئة وحالات متناقضة تحول من الهدوء الى الاعاصير دون ادنى انذار أو تمهيد ، وعلى الرغم من أن هذه الاغنية قد بُعثت اساسا - فانها في ذلك شأن كثير غيرها من الموضوعات والممارات الودودة المشهورة " الا انها خلعت على هذه الموضوعات والبارات حيوية ولطالعية ، عندما بلورت روح الربيع وتسلت به الى المستوى القدس ، وهذا أمر بوضوح اغنية اخرى مشابهة تلج على هبوط للشينوى الى الارض ، وهنا ايضا يقوم الفنانون باداء هذه الاغنية في حركات وابداعات ينقسمون ليهيها روح الالهة في أسلوب متجاذب متماثل :

اه ، اوه ، واه

نهب متزلقين على الصخور

بانغام التايبات تزلزل على الصخور

اه ، كوه ، واه

نحن عذراوات الربيع نهب متزلقين على الصخور
نستزلق الى وجهه الصخر ، نهب متزلقين على
الصخور

يوحه حاص عندما تدور حول القائد الشامانية (1) او الطوطمية . ففي اطار العقائد الاولى يؤمن الشاماني ايمانا مطلقا بقدرة على معرفة العالم الغيبي من خلال تعامله مع الالهة والارواح خصوصا انه قادر على تغيير شكله او التحليل في الهواء ، وفي اطار العقائد الثانية ينظر البدائي الى العلاقة بين البشر والحيوانات او غيرها من الطواطم على انها علاقة فيزيقية ، وغالبا ما يتسج ذلك - في استراليا - ليشمل كلا من دائرة الكسوطام الحية Living Totems ودائرة الاسلاف الاسطوريين Mythical Ancestors الذين هم اصل الحياة والذين يوجدون فعلا في مكان ما على وجه الارض . ومن المؤكد أن كل هذه المعتقدات تمتد الاغنية البدائية بموضوع ترى ، هذا على الرغم مما قد تثيره من مشاكل أو تسبب من غموض في الفهم . وعلينا الآن الا نقتل انفسنا كثيرا بما تمتعه الاساطير التي تدور حول هذه المعتقدات ، بل علينا ان نتقبلها على النحو الذي تظهر به في الاغاني ، وان نحاول ان نرى كيفية البرهنة عليها بواسطة الحاجة التخيلية . وهنا ايضا يمارس الخيال دوره خلال حدود متروكة من قبل ، تماما كما كان يحدث في الغاني الموت ، ولكن ذلك لا يمتنع من ان يبلل اقصى ما في وسعه " ان وظيفته تتمثل في جعل الصلح الذي تكمن وراء الشرعة واضحة وملبوسة بقدر الاكاث . قد تروغ بعض الافسانى من هذه العقائد وتعالجها كملها . اما البعض الاخر فانه يمدو كما لو كان لا يشغل نفسه كثيرا بها ، الا انه يترك للحركات والاشارات المصاحبة لاداء فرصة الاعتماد بهذه العقائد . ولكن مع ذلك يتبقى - من هذه المعتقدات والتمسار - قدر واضح يثير الخيال وينتسج به الى تحقيق الكثير خصوصا عندما يعالجها باحساس يبلور كل امكانياتها وعلاماتها بالاعمال المادي "

ولدى جماعات السيمانج
Shaman
Chenoi

بعض الافان التي ترتبط بالشينوى وهو الهة أو كائنات مقدسة تكمن في الطبيعة وتبث الحياة والحركة في كل كائناتها واشياها . ونجاح هذه الاغاني في انتاع من يغنونها بانهم ويقر الصلة بالالهة يستند الى قدرتهم على تخیل الالهة في رؤية تلقائية واضحة ثابتة ، وفي التعبير عن حقيقة الالهة على النحو الذي تجدى في

(2) الشاماني Shaman صسفة مهنية

تفلقها بعض الجماعات البدائية في سيريرا على الشخص الذي يقوم باعمال كل من الكاهن والطبيب والخبز . اما الشامانية Shamanism فهي مذهب ديني يعتقد تايصود بشره من الصلة بينهم وبين الالهة . هذا وتقوم العقيدة الشامانية على شيتين اساسين : اولهما الايمان بما يسمى بالالهة الثانوية ، ولانيهما الايمان بقدرة الشاماني على التأثير في هؤلاء الالهة . وعموما فان اللفظة ترك الى اصول منغولية مفردة في الاسم (للترجم)

شديدا بها ، ومن ثم فعليه ان يشاركوا في طبيعتها . ولا يحتاج هذا النوع من الاغاني الى ان يشغل نفسه كثيرا بوظائف هؤلاء الاسلاف ، طالما ان هذه الوظائف معروفة تماما ويسلم بها كل انسان داخل الجماعة . وما يطلب من الاغاني في هذه الحالة هو ان تقدم الاسلاف بطريقة بشرية - اى كما لو كانوا بشرا . وهذا يمكن ان يحدث عندما تصفهم الاغاني في لغة تقربهم من مستوى البشر في الرؤية والفهم والتعامل . قد يكون بين الاسلاف وبعضهم علاقة ابوة او بنوة ، ولكن الاغنية التي تحتفى بهم لانهم كثيرا بتحديث معنى هذه العلاقة لانها تشكل اساسا بهم على النحو الذى يوجدون عليه في قم الجبال متطلعين الى شروق الشمس :

توجه قم الجبال

تتوجه جهة الجبل الجسور .

« الآباء والابناء الذين هم اهل مالدينا

تلقف السماء الشهباء من فوقهم يروح الاضواء»

« الآباء والابناء الذين هم اهل مالدينا

تلقف الشمس من فوقهم يروح الاضواء »

تعلق رسل الطيور الغنية صوب السماء

عندما يثشق الصباح ، تعاق فوق السماء

تعلق رسل الطيور الكثيرة الغناء صوب السماء

نعم ، تعلق رسل الطيور الكثيرة الغناء صوب السماء

يشتمدون غناهم دون انقطاع

لغنى الطيور الغنياء

نعم ، عندما يثشق الصباح الغنى طريقه عبر السماء

تصعد الطيور في زحام صاحب

يستمتع الثياني اللون بالشمس

على الارض الناعمة . المواجهة لججره

وفندما يسم الضفوة الارض تظهر حيوانات الكثر الصغيرة وتتقافز عبر الصحور :

عبر الوغاد تحت هذه الغابات الكثيفة

يتقافزون صوب المرتفعات

انهم يظهرون من خلف كومات الاحجار الصغيرة .

انهم بالقون هناك يرقبون الطريق

يلف صفاهم في مقدمة الجرف

ينظرون - ساكنين - الى القاع

يستمتع الغربى المجوز بالشمس

وتلوهو القدامه بالاحجار الصغيرة

توجد هنا ملاحظة غامضة تملأ تماشا ذلك العالم

الجبل الذى يظهر فيه الاسلاف ايان الفجر ، ولكن استخدام الملاحظة على هذا النحو يشير الى المسالحة التخيلية الخالصة لذلك العالم . ان مبدع الاغنية يامل نفسه عما يمكن ان يوجد في الجبال منذ الفجر ، ومن خلال اجابته على ذلك تشكل مسود الاغنية . وعلى الرغم من انه انتزع تفاصيل هذه الصور من مشاهد حياته المألوفة الا انه امد تشكيلها بطريقة تخيلية لتقدم العالم الجبلى كما يراه الاسلاف فحسب وانما توضح مايلقت انتباههم في هذا العالم ايضا : وهذا يجعلنا نشعر باقترابنا منهم ويجعلنا نرى المشهد كله من خلال نظرهم السامية ، مما يقربهم اكثر الى دائرة البشر ويضعهم في اطار العالم الفيزيالى الذى يرتبطون به .

ان حياة الاسلاف في هذه القم الشاهقة لها مهابتها وغموضها الذى يؤرق خيال البدائي . انه يؤمن بتدورهم على رؤية الارض النسيطة اسفلهم ويان يرفضوا عليها سلطانهم الغريب ، ولكنه يرى ان هذه السلطة تسب لهم بعض المنافع ، لانها تربطهم بقسم هذه الجبال دون ان تسح لهم بالتحرر منها . وهذا امر طبيعي للفقير البدائى منطقته الصارم الذى لا يستوي بالقيود التى تفرضها الواجبات على الاسلاف ، ان قوتهم تحتهم عاجب ان يؤدوا الواجب ،



الرواية الحديثة

الرواية الحديثة في تونس

الرواية الحديثة في تونس

الرواية الحديثة في تونس

- الفنون الشعبية : شعر الكويلوجا
- الحرف اليدوية وسياحنا الشعبية
- إلى متى نهمل تراثنا الشعبي

- العادات والتقاليد الشعبية
- الأدب الشعبي في تونس
- صورة المرأة ملوكة

- الفصحى لسبعين في إفريقيا وأهمها في الحياء الإجماع.
- قاره م الصغير





جولت الفنون الشعبية



تحسين عبد الحى

الفنون الشعبية في عصر التكنولوجيا

ذلك شأن مختلف الأنشطة الفنية والأدبية والفكرية .. ومع هذا ، وبعد طول معاناة وجهد ، اعترف أصحاب الأدب الرسمي ، بالأدب الشعبي ، ولكنهم وضعوه تحت اسم الآداب الدارجة .. ثم تطورت هذه اللجنة ، وأصبحت لجنة الفنون الشعبية ، إحدى لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وتبشع ذلك تأسيس مراكز متخصصة تعنى بالتسجيل والرصد ، الخاص بالفن الشعبي ، وكان أيضا مركز الفنون الشعبية ، الذى هو فى طريقه الآن لكي يصبح وحدة أساسية من وحدات أكاديمية الفنون .

وعلىنا الآن أن نتحدث عن الفولكلور فى عصر التكنولوجيا ، ويحتم علينا ذلك أن نصصح خطأ مازال شائعا ، وهو أن الفولكلور ، مفهوم يطلق على المجتمعات المختلفة ، أو هو - بصورة أوضح - ما يصدر عن الجماعات المتخلفة ، أو الذين يعيشون فى القرى .. لا أن النظرة المصاصرة للفولكلور تغيرت كثيرا عن ذى قبل ، وذلك بفعل تقدم الدراسات الانسانية وظهور شعبة الدراسات الانثروبولوجية ، وما تبشع ذلك من دراسات العادات والتقاليد الاجتماعية . أثبت هذا التقدم

فى محاضراته عن الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا ، التى أقامتها أكاديمية الفنون ، بالاشتراك مع الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، تحدث الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، عن الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا ، وقد شرح الدكتور عبد الحميد يونس فى هذه المحاضرة ، بعض النقاط وصحح بعض المفاهيم التى ترتبط عادة بالفن الشعبي والفولكلور .

قال الأستاذ المحاضر :

عندما بدأ الاهتمام بالأدب الشعبي والفنون الشعبية ، عندما ، حاول الذين تبنوا هذا الاتجاه أن يكتسبوا له مواقع تشيجه على الاستمرار والتطور ، وتوسع دوائر الاهتمام به ، وخاصة أننا عندما بدأنا بصفة عامة ، نخضع حياتنا للتخطيط أصبح المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وهو وليد هذه الرؤيا الجديدة ، هو المكان الذى يضم لجانته المختلفة معظم أو كل الاتجاهات الأدبية والفنية فى مجتمعنا ، ولكن أصحاب الأدب الرسمي رفضوا الاعتراف بالأدب الشعبي ، ومن ثم ترددوا فى إنشاء لجنة خاصة بالأدب الشعبي ، شأنه فى



● الدكتور عبد الحميد يونس يلقي المحاضرة

والمادة الشعبية بذلك ليست مادة الجهال ولكنها مادة مثقفة ، ومثقفة ، وفي الأدب الرسمي تكون الشخصية الذاتية المفردة للكاتب أو المؤلف واضحة ، أما في الأدب الشعبي ، فإن الذاتية تتلاشى في المجموع ، وقد افترضنا خطأ أنه طالما اختفى الطابع الذاتي للصل الفني الفولكلوري فإنه يكون معدوم المؤلف ، ولكن الحقيقة أن له مؤلفا من الناس جميعهم حسب رؤياهم الخاصة ، وأوضاعهم الاجتماعية على مر العصور .

يأتي بعد ذلك الطابع الانساني في المادة الشعبية .. فإذا كنا نعيش اليوم في إطار التقدم والتطور المادي الذي يسير بخطى متزايدة السرعة نتيجة للمخترعات الآلية الضخمة والحديثة ، فإن التطور الاجتماعي لا يسير بنفس معدلات التقدم الآلي . ففي الحياة الآلية لا توجد علاقة ما بين الانسان وبين المادة التي يعاد تشكيلها ، أما في الصناعات الشعبية فإن العلاقة بين الانسان وبين المادة التي يعاد تشكيلها ، علاقة ذاتية وموصولة فالصانع الشعبي يعانى من الملالة في بعض الاحيان وهذه الملالة تقوده دائما الى التنويع والى الابتكار ، محاربة للملل ، ولهذا نجد الصانع الشعبي يحدث تعديلا نمطيا ، مثال ذلك صانع القلل عندما يضيف اللون ، أو تغيره المستمر للشكل باضافة أو استحداث التصديلات في تكرار الوحدات الزخرفية ، وفي مواضعها من التكرار ، وهو في ذلك ينزع الى الابتكار بعكس الصناعات الآلية ، التي لا يوجد فيها أى نوع من العلاقة بين الانسان وبين المادة التي يعاد تشكيلها ، فتصبح النمطية التي

أن الفولكلور ليس هو مارسب في مكتونات انفس لكى يظهر بصورة عصبية ، وظهر أيضا أن الفولكلور ليس هو المرتبط دائما بالبسطاء والسذج من الناس الموجودين في قاعدة البناء الاجتماعي ، حيث ثبت من الملاحظة الموضوعية أن الكائن الانساني في أى مرحلة أو أى طبقة له فولكلوره الخاص به . وبهذا أصبحت المادة الفولكلورية ، مادة انسانية يشترك فيها من يعيشون في المدن ، أو في القرى أو في البادية أو في أى مكان .

وعلينا هنا أن نحدد بعض المقومات الأساسية للمادة الشعبية :

انها أولا - **مادة عريقة تقليدية** ، ولكنها ليست كالأدب المودن ، لأنها مادة مرنة متطورة باستمرار ويعاد صياغتها بطرق مختلفة ، فكلما تطورت العلاقات الاجتماعية سواء في علاقات الانتاج أو في غيرها ، يعاد صياغة المادة الشعبية بالرؤيا الجديدة للحياة ، ومن ذلك يظهر لنا أن التقليدية في هذه المادة ، تقليدية متطورة ومستمرة ، حيث تتعدل مضامين وأشكال مختلفة ، بمضامين وأشكال جديدة ، فالتقليدية والعراقة ليس معناها جمود المادة الشعبية .

والحقيقة الثانية : ان المادة الشعبية هي الوسيلة الوحيدة للانسان للتعبير عن نفسه ، لأنها بخلاف غيرها ، ليست مفروضة من الخارج ، فهي وسيلة تجمع ثقافته ، لأنها مع التقاليد التي تقوم عليها ، تعتبر مجسدة الثقافة التي يحصلها الأفراد من المجتمع .

تشكو منها في المصنوعات الشعبية ، جامدة لا تبدل في الصناعات الآلية ، وقد قاد هذا الى التفكير في المجتمعات الآلية ، الى اذكاء الجانب اليدوي واستمارة التصميمات اليدوية التي تتوافر فيها العلاقة بين الصانع اليدوي والآلة للاستفادة منها في الأعمال الآلية ، محاولين أن يربطوا بين الانسان والمصنوع في تصورهم .

واستطرد الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بعد ذلك في شرح أهمية المخترعات الحديثة في تدعيم وتطوير الفنون الشعبية ، فحدث المستمعين عن أهمية الدقة في النقل الى المتلقين ، فبدلا من استخدام الراوي لالقاء المأثور الشعبي - أصبح التسجيل الصوتي - يعتبر ثورة هائلة في تسجيل المأثور الشعبي . اذ ان الرواة مهما كانوا دقيقين فان مجرد اختلاف اللهجات ، لا يعطينا الدقة التي نحتاجها في تسجيل الصوت ، او ما يمكن تسميته بالوثيقة الصوتية ، لأنه يعطينا الحقيقة كاملة .

فاذا أضفنا الى ذلك (الصوت) - الحركة (التصوير) حصلنا على حقيقة أدق ، بالصوت والصورة ، لأنها تكون أقرب الى الواقع الموضوعي من التسجيل اللفظي (الكتابة) او التسجيل الصوتي فقط . لأنه وفي أحيان كثيرة تكون الإيماة ، أو الإشارات والحركة هامة ومكملة للدلالة على المقصود . وإذا كانت المادة المنقولة بالصوت جعلت الانسان المعاصر يأخذ أكثر مما يعطى . . . الا أنها استطاعت بالوسائل التكنولوجية الحديثة أن تصنع ما يمكن تسميته باللمحة العالمية ، ومن ثم لم تعد الأمة حاجزا كبيرا يحول بين الانسان وبين المساهمة الفعلية بمحضلة تلقائية تساعده على أن يعيش مجتمعه ، وعالمه في آن واحد . ولقد ساعد التقدم التكنولوجي على تصحيح مفهوم الفولكلور ، حيث أصبح جزءا من الكائن الانساني نفسه ، حتى الآلة الكبيرة التي اقتضت مجال التفكير الانساني وهو العقل الإلكتروني ، فقد استطاعت استعادة ما يريده الانسان من معلومات لها قدر من التشابه . والعقل الإلكتروني لا يستطيع على الإطلاق أن يقضي على المادة الفولكلورية ، وقصارى ما يستطيع العقل الإلكتروني أن يفعله هو تطوير المادة الفولكلورية . وسيستمر الجانب الانساني رغم كل هذا التقدم التكنولوجي قائما وموجودا ، وستظل المادة الفولكلورية تتغير ، أو تتعدل ، وتتطور ولكن جانبها الانساني سيظل موجودا ، لأن الانسان سيظل انسانا مهما تكن الأمور .

ولن تفنى المادة الفولكلورية لأنها مرتبطة بالانسان ، وستظل تعالج انسانية الانسان لأنها نتاج عقله ومن خلجات وجدانه .



الحرف اليدوية وصناعاتها الشعبية

خطت وزارة الثقافة والإعلام خطوة موفقة بانضمامها إلى مجلس الحرف العالمى ، والمجلس هذا مؤسسة عالمية ثقافية مرتبط بمنظمة اليونسكو ، تشارك فيه حسب الإحصائية الأخيرة (١٦٦) دولة كأعضاء مساهمين ومشاركين في المؤتمرات الدولية التى يعقدها المجلس . ويعمل المجلس على التعريف بالحرف اليدوية والصناعات الشعبية للهيئات والمؤسسات والدول المنضمه اليه عن طريق النشرات التى يوزعها ، والتي تضم أخبارا وصور الصناعات الشعبية لأعضائه على أكثر من خمسمائة عنوان في مختلف أنحاء العالم ، كما يعمل المجلس على تبادل الخبرات والتدريب والمساعدة والمساهمة في تحسين الإنتاج اليدوى الشعبى والاكثر من الصناعات الشعبية وتعميمها وتبادلها وفتح الأسواق العالمية لتصريفها .

عقد المجلس ثلاثة مؤتمرات ، اقيم الأول منها عام ١٩٦٤ في مدينة نيويورك وعقد المؤتمر الثانى في مدينة مونترال في سويسرا عام ١٩٦٦ وعقد الثالث في مدينة بروكسل عام ١٩٦٨ ، أما المؤتمر الرابع فسيتم عقده في دبلن عاصمة أيرلندا عام ١٩٧٠ ، وهذا المؤتمر الأخير يؤمل أن تشارك فيه وزارة الثقافة والإعلام بعد انضمامها الى مجلس الحرف العالمى .

وتأتى أهمية مساهمة وزارة الثقافة والإعلام في هذا المؤتمر بكونها تشارك فيه لأول مرة والمؤمل أن تعمل الوزارة على التعريف بالصناعات الشعبية العراقية ، وفتح الأسواق العالمية لها بالتعاون مع المجلس المذكور .

كما أن مدى أهمية الصناعات الشعبية العراقية ، تأتى من أنها كثيرة التنوع ومتعددة الأصناف والأشكال ، وهذا ناتج عن اختلاف مناطق العراق بعضها عن البعض من الناحية الجغرافية والسكانية ، فالصناعات الشعبية في شمال العراق تختلف اختلافاً بينا عن تلك التى في وسطه وجنوبه .

وإن تطلعنا الى المناطق الجغرافية الثلاث التى يتميز بها العراق ، للاحظنا التقسيم الحرفى

● من مجلة التراث الشعبى - العراقية - العدد

الثامن - نيسان ١٩٧٠ .



وصناعة الفخاريات والنحاسيات والبسط والسجاد والصياغة الذهبية منها والفضية . وأهم المدن التي تتوفر فيها هذه الصناعات : بعدد الحلة ، كربلاء ، الحى والمدحتية .

ويكاد يتفرد العراقيون بصناعة الفخارية ، وصناعة شعبية يتميز بها عن غيره من أقطار العالم ، وهذه الحرفة هي صياغة الفضة المطعونة بالليثاء ، والتي تؤديها طائفة معينة ، هي طائفة الصابرة أو المندائين وتنتشر هذه الصناعة الحرفية في كل من بغداد والبصرة والموصل والعمارة .

ولا بد لنا أن نذكر هنا ، أن انضمام وزارة الثقافة والاعلام الى مجلس الحرف العالي . يفتح له خطرة أخرى لا تقل أهمية عن هذه ، وهي قيام الوزارة بتأسيس أول متحف للأزياء والمآثورات الشعبية في العراق ، وقد أخذت مديرية الآثار العامة على عاتقها تنفيذ المهمة فأوفدت لجنة من ذوي الخبرة والاختصاص ، تجول أنحاء العراق من أقصاه الى أقصاه ، تجمع وتشتري الأزياء الشعبية والصناعات والمواد الأنثرورافية لغرض تسيقها وعرضها في متحف الأزياء والمآثورات الشعبية ، وذلك للحفاظ على أصالة هذه الأزياء الشعبية . وهذه الصناعة ، ويكون المتحف واجهة عريضة لاختلاف الصناعات الشعبية العراقية . والذي يلاحظ أن أغلب الصناعات الشعبية أخذت بالاندثار والبعض منها قد اندثر فعلا .

والذي نريده من بعد هذا كله إن يعمل الحرفيون الشعبيون على تحسين إنتاجهم والمحافظة على أصالة صناعاتهم الشعبية وإبراز تراث العراقي الحضاري فيما ينتجون ويصنعون .

وتنوعه بصورة واضحة ، وعلى الأخص المواد الأولية المستعملة في هذه الصناعات الشعبية .

ففي المناطق الشمالية حيث الجبال والمقالع الحجرية والغابات والمراعي نجد أن هذه المنطقة تتميز بصناعاتها الشعبية التي تتمثل بالنحت على الحجر والرخام والحفر على الأخشاب بالإضافة الى الصناعات الفخارية والحياكة والتطريز وصناعة النحاسيات والأنسجة المصنوعة من الرمز والبسط والمسجاجيد الصوفية ، وتتميز أيضا بنوع من البسطة الصوفية غير المنسوجة بل المضبوطة المسماة محليا (الكجا) أو الجينة ، وتشتهر المدن والقصبات التالية بالصناعات الأتفة الذكر :

الموصل ، كركوك ، سليمانية ، عقسرة ، دهوك ، مسنجل ، عمادية ، قسرة قوش وطوزخورماتو .

ونلاحظ أن المنطقة الجنوبية حيث تكثر أشجار النخيل والقصب والبردى فانها تستعمل كمواد أولية لصناعة الحصان والسلال والحبال وصناعة القوارب والخوارق ؛ وأشهرها المسمى بالمشحوف بالإضافة الى صناعة السجاد والبسط من الصوف والرمز ، ومن أهم المدن التي تنتج هذه الصناعات البصرة ، القرنة ، العمارة ، الديوانية ، الناصرية والسماوة . وتكاد قصة الهوير تنفرد بصناعة المشحوف .

أما المنطقة الوسطى حيث تتوفر معظم المواد الأولية التي تأتيها من الشمال والجنوب أو الموجودة فيها بالذات . فإن أهم الصناعات التي توجد فيها صناعة الكاشي والموزاييك والتطريز ،

إلى متى نهمل موسيقانا الشعبية

ينظر خبراء الموسيقى الشعبية الأوروبيون إلى بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط - وعلى وجه الخصوص بلاد المنطقة العربية - على أنها حقول موسيقية شعبية غنية لم تكتشف بصدق ، وأن أهميتها ترجع إلى جذورها العميقة المتصلة بحضارات عريقة قديمة .

وفي ضوء هذه النظرة قام في السنين القليلة الماضية ، عشرات الموسيقيين من ألمانيا ، وإيطاليا ، والدانمارك ، ورومانيا ، وأمريكا ، واليابان - بجولات في معظم البلاد العربية ، بحثا عن الموسيقى الشعبية في الجبال والوديان والصحراء والسواحل ، ومن الضروري أن تكون أهداف هؤلاء الموسيقيين من دراسة الموسيقى الشعبية في المنطقة العربية - مختلفة - كما أنه من الأمور الهامة بالنسبة لنا دراسة هذه الأهداف ولكننا عادة لا نستطيع تحقيق ذلك ، لأن الباحث الموسيقي الأجنبي لا يقدم لنا نسخة من بحثه .

ونحن نعلم أن مركز الفنون الشعبية بالقاهرة قدم كثيرا من الخدمات والإمكانات اللازمة لعمل الباحثين الأجانب ، ونحن نعلم أيضا أن المركز لم يحصل على نسخة من دراساتهم الموسيقية .

لقد طلب مركز برلين كما علمنا - من الموسيقي الزميل شيفيق أبو عوف الذي حضر مؤتمر الموسيقى لبلاد حوض البحر الأبيض المتوسط في أوائل سنة ١٩٧٠ - أن يرسل إلى المركز ببرلين تسجيلات ومعلومات عن الموسيقى العربية التقليدية - ونحب أن نثني الزميل أبو عوف أنه يجدر به أن يهتم في إطار موقعه كرئيس لمعهد الموسيقى العربية - القسم الخ - بتكوين مركز بحث من الموسيقيين المخضرمين الدارسين وحملته التراث الموسيقي العربي ، لدراسة ، وتسجيل ، وتحليل ، وتصنيف تراثنا الموسيقي ، وهو بذلك يحقق العمل العلمي الجماعي الذي يضمن به : أولا : قيامنا بدراسة تراثنا الموسيقي قبل إرساله إلى خبراء الموسيقى في أوروبا لدراسته .

ثانيا : التعامل المدروس الواعي مع مركز برلين .

● جريدة الاهرام ٢٦/٦/١٩٧٠، عن مقال بقلم : سليمان جميل



والصحراء ، وكما نتصور مدى أهمية استخدام هذه المعلومات لصالح تقدم الإنسان العربى .

فإن هذه المعلومات تتحول الى سلاح ضدنا فى يد أعدائنا !! ولعل ذلك ما يدعونا الى تشجيع مركز الفنون الشعبية فى القاهرة على العمل الخلاق فى مجال الدراسات الموسيقية الشعبية فى مصر والبلاد العربية مع الخبراء الأجانب ، ولكى نحقق ذلك فانه من الضرورى دعم مركز القاهرة بالشباب خريجي المعاهد الموسيقية واعدادهم للتخصص فى الدراسات الموسيقية الشعبية فى أكاديميات الدول الصديقة ، ونحن نستطيع حاليا دعوة الموسيقيين المصريين الذين قدموا بحوثا فى الموسيقى الشعبية للاشتراك مع الباحثين الأجانب الزائرين فى جولات البحث الميدانى ، وسنحقق بذلك فوائد كثيرة من أهمها تبادل المعلومات العلمية والتسجيلات والخبرات بين الباحث المصرى والباحث الأجنبى ، ولماذا لا نعمل على تشجيع العاملين بمركز الفنون الشعبية على اعداد برامج اذاعية من الموسيقى الشعبية من تسجيلات المركز ؟

إن المركز يستطيع طبع تسجيلاته الموسيقية على اسطوانات صوت القاهرة ، وكذلك تنظيم حلقات استماع ودراسة تضم المؤلفين الموسيقيين والملحنين والمهتمين بالثقافة الموسيقية والفنون الشعبية عموما ، ولا شك أن مثل هذا النشاط هام لربط مركز الفنون الشعبية بحياتنا العملية ومساعدته فى نفس الوقت على متابعة نشاط مراكز الدراسات الموسيقية الشعبية فى العالم .

ان المقترحات الإيجابية التى قدمها الأستاذ سليمان جميل فى مقاله قد تجاوزت مجال الدراسة الى التنفيذ ، فهناك :

أولا : مشروع معهد الفنون الشعبية ، وستكون الموسيقى من أهم فروعها .

ثانيا : العمل على الاهتمام النظرى والعمل بالجوانب الشعبية فى مفاصل الحركة ، والإيقاع والدراما فى أكاديمية الفنون .

ثالثا : برامج مركز الفنون الشعبية ، والعمل على تقديمها للدارسين والتعريف بها للجماهير .
بقيت نقطة أساسية وهى ، ضرورة الحصول على الدراسات التى يقوم بها الأساتذة الأجانب المتخصصون : والمجلة ، تعود فتنش على المقال وصاحبه .

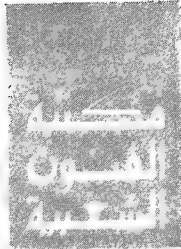
« تحسين عبد الحى »



وليس مجرد ارسال معلومات سريعة مبتورة عن تراثنا الموسيقى الى هذا المركز .

وكما نعلم فإن مركز برلين يقوم بطبع ما لديه من الموسيقى الشعبية على اسطوانات ، فهل لدى مركز القاهرة مجموعات الاسطوانات والدراسات التى نشرها مركز برلين ؟ أو مراكز الموسيقى الشعبية فى البلاد الأوربية الأخرى عن الموسيقى فى المنطقة العربية ؟ طبعاً لا ! وماذا بعد ذلك ؟ هل نبقى على موقفنا السلبي نواصل تقصير الخدمات والإمكانات خبراء الموسيقى الشعبية الأجانب دون الاهتمام من جانبنا بمعرفة ما تحتويه هذه الدراسات من معلومات عن ثقافتنا الشعبية ؟ اننا نقدر كل جهد يبذله الخبراء الأجانب فى دراسة الموسيقى الشعبية فى المنطقة العربية ، ونحن فى نفس الوقت نقدر خطورة تخلفنا فى مجال هذه الدراسات. إذ أننا حتى الآن لم نحرك خطوة نحو اعداد الباحث العربى التخصص فى الدراسات الموسيقية الشعبية .

ولا تخفى علينا أهمية الدراسات الموسيقية الشعبية فى المنطقة العربية ، إذ إن هذه الدراسات فى إطار ما يتعلق بها من الدراسات الأثنوبولوجية والاجتماعية تقدم لنا المعلومات اللازمة لمعرفة الإنسان العربى فى مجتمع المدينة والقرية والجبل



العادات والتقاليد الشعبية

تأليف الدكتور / محمد محمود الجوهري
عبد الحميد حواس
الدكتوراه / غايه شكرى

لِسْئُولِيَّةِ الْمَادَّةِ إِلَى الْمَوَاقِفِ الْمَوْضُوعِيَّةِ
وَالْمَدَانِيَّةِ لِلتَّرَاثِ الشَّعْبِيِّ الْفَرِيقِ .

وَيُنْقَسِمُ هَذَا الْجُزْءُ إِلَى قِسْمَيْنِ رَئِيسِيَّيْنِ :
الأول - تمهيد نظري يبين فيه الأساتذة الثلاثة
أهمية الدليل ومصادره وتصميمه وتقسيمه .
ولقد افادوا في هذا القسم من الخبرات السابقة؛
وبخاصة من حركة جمع التراث الشعبي في
أيرلندا ، وهي الحركة التي كان على رأسها العالم
الآيرلندي (سوليفان) ، والتي نظمها دليله
المشهور ، الذي يرجع إليه أكثر المشتغلين بجمع
التراث الشعبي من مصادرة الأولى وببساطة
الأصيلة .

أما القسم الثاني فإرشاد عملي للجامعين ؛
وتخطيط موضوعي للمصادر والتقاليد ، وبحلله ،
وينظر في سياقها ، ويقسمها إلى جزئيات ،
تتحقق بأسئلة متتابعة ، تعترف بتكامل المادة
الشعبية وتوزعها وانتشارها . وهذا القسم
يدور محوره الرئيسي على العادات والتقاليد ؛
دورة الحياة من الميلاد إلى الزواج - الزواج -
الموت - الحداد . وقد مهد المؤلفون لهذا القسم
بيان واضح بتوجيهات فنية الجامعين ، وتأكيدهم
وحدة ، الظواهر وسياقها ، وتفسير طبيعة الجمع
للناس ، الذين يحفظون أو يرددون أو يمارسون
هذه الظاهرة أو تلك من ظواهر التراث الشعبي .
د . عبد الحميد يونس

لقد أحست الحياة الفكرية بالحاجة الملحة إلى
دليل يجمع في أعطافه خطة العمل الميداني في
مجالات التراث الشعبي ، وبين الشروط التي
لا بد من توافرها في العاملين على الجمع
والتصنيف للمادة الشعبية ، ويقسم التراث
الشعبي إلى فروع على أساس علمي ، كما يسجل
عناصر الاستبيان تسجيلاً ، يضعها في مكانها
الصحيح من السياق ، مع الاهتمام بالأبعاد
التاريخية والجغرافية والاجتماعية لعناصر تلك
المواد الشعبية .

ولعل من الانصاف لواقع الدراسات الشعبية
في العالم العربي أن نسجل الدعوة الملحة والمتكررة
لوضع دليل تفصيلي ، يهدي العاملين المتخصصين
في الفولكلور والأنثروبولوجيا الاجتماعية منذ
حوالي عشر سنوات ولعل من الانصاف أيضاً
للقراء على جمع التراث الشعبي ودراسته في
الجمهورية العربية المتحدة أن نذكر الجهود التي
بذلوها في سبيل الاستجابة إلى حاجة الدراسات
الشعبية لذلك الدليل . ولقد أتبع لكاتب هذه
السطور أن يطلع على تلك الجهود وأن يسهم
ولو بطريقة غير مباشرة ، في الاتفاق على منهجها .
وإذا كان الأساتذة الذين سبقوا إلى نشر هذا
الجزء من العادات والتقاليد قد استجابوا لما
أحسوه من ضرورة تنظيم العمل الميداني على
أساس علمي ، فإن لهم فضل الجهد الواعي

الأدب الشعبي في تونس

تأليف : محمد الرزوقي

عرض وتلخيص : محمد فكري أنور

الحديث من الفنون الشعبية بوجه عام ،
والأدب الشعبي بوجه خاص ، محفوظ بكثير من
المزائق ، ومتعرج السبيل بالكثير من المنحنيات ..

ذلك ، أن كون الأدب الشعبي غير محكوم
بقواعد واضحة ومحكمة تحدد مبدعه ووقت
ظهوره ومقاييسه الجمالية ومراحل نموه التاريخية
والفنية .. يجعل من المسود على المتأديين ودعاة
العلم أدعاء حتى الفتوى في هذا الفن ومتسلاك
نصية القول الفصل فيه .. ومن ثم يصعب
الكلام في هذا الموضوع - في كثير من الأحيان -
محض تأمل وافراز مجادلات وفروض لا تقوم على
غير أساس الارتجال والعجلة !! ولم لا والموضوع
ذاته غير متوفر المرجع وغير محدد التواريخ وغير
مدعم الشواهد ؟؟ ..

بيد أن الأدب الشعبي لم يعدم الجهد الجاد
والمنهج العلمي في البحث . ففي المكتبة العربية
عدد من الكتب والبحوث تناول أصنافها ههنا
الموضوع بما يستحقه من البحث والتأليف ..
فجاءت نتائج بحوثهم وأعمالهم علامات على الطريق
تحدد للأجيال المستعديّة من عشاق هذا الأدب
طريقها ، وتضع له مقاييس وحدودا تسد
الطريق أمام محاولات الارتجال .. ما هوؤلاء
صفي الدين الحلبي في كتابه (العاقل العاقل) ،
وابن حجة الحموي في (باوغ الأمل في فن الزجل) ،
وأحمد تيمور في (الأمثال الشعبية) .. إلى جانب
عدد من الدراسات والرسائل الأكاديمية حول
السمر والقصص الشعبية القديمة والفسادات
والتعابير الشعبية قام بها الدكتور أحمد أمين
والمكتوبة سهر القلماوي والدكتور عبد الحميد
يونس .





غالباً أن ينقلك من حادثة الى أخرى أشد منها غربة ، ومن مكان الى غيره ، وما بلد الى بلد ، ومن زمن الى آخر ، ومن بلاط الى كوخ صعلوك .. سابحا بك بحر القرون أو مناكب الأرض ، أو أجواء السماء أحياناً .. الى جانب ذلك كله فهى لا تخلو من توجيه وتربية وضرب للأمثال ، وحشر للعجائب والغمرائب ، التى تخرج بك من الخيال الى الواقع ، ومن الواقع الى اللاواقع ..

وما دنا نتحدث عن الاسطورة معتمدين الأسلوب العلمى فى النقاش ، وجب علينا أن نحدد لها أصولاً وركائز لايد من توفرها فى الحادثة أو الأحداث التى تقسمثل عليها ، وهى (عند المؤلف) : -

١ - التشويق : وعن طريقه تضم الاسطورة مفاجآت وعقد سحرة تجعل لسامع متحمساً الاحساس ومركز التفكير أثناء سماعها حتى يفاجئه الحل ..

٢ - ذكاء القصص وقصائده : وبها يرسم تسلسل الأحداث وتخلق المواقف المشوقة .

٣ - الخيال : ويختلف استعماله عشيه كعنصر من عناصر القصة ، بكونه غريباً يكاد يلمس فى أحيان كثيرة شاطئ الأوهام ، أما من ناحية الموضوع فتتعدد فروع الاسطورة الى :

١ - الاسطورة الاجتماعية : تلك التى تناقش علاقة الرجل بالمرأة ، أو علاقة المرأة بكنيتها (زوجة ابنها) أو علاقة انفراد بالحاكم .

٢ - الاسطورة السياسية : وهى التى تهدف الى استنكار الظلم والاستبداد ، وتشيد بالمعالة والمساواة ، كاسطورة (الهوى سليم وقائد دريد) .

أما فى تونس : فقد كادت عجلة التطور الحديث أن تدغم فى طريقها كنوزاً من التراث الشعبى والتعابير الشعبية التى تشكل فى مجموعها تراث سكان البادية وأهل القرى . ولكن ما أن تحقق للبلاد استقلالها الوطنى حتى فرض موضوع التراث الشعبى نفسه على وجدان الشعب ، متمثلاً فى وجوب جمع التراث الشعبى والمحافظة عليه كركيزة من ركائز الشخصية القومية فى تونس فكان أن شرعت الإذاعة فى جمع ألوان من الشعر الشعبى ، واهتمت كل من كتابة الدولة للتربية القومية وكتابة الدولة للأخبار والإرشاد سابقاً من جهتهما بجمع نصيب وافر من الشعر الشعبى والأغاني والأمثال الشعبية .. الى جانب الجهد الذى بذلته الفرق الفنية فى اهتمامها بإحياء الأغاني الشعبية والرقصات التقليدية .

على أنه بانشاء كتابة الدولة للشئون الثقافية فى أواخر عام ١٩٦١ اضطلع التراث الشعبى بالترتبة الأولى من الاهتمام ..

أما على مستوى اهتمام الافراد بالموضوع ، فقد جمع الدكتور طاهر الخميرى مجموعة ضخمة من الأمثال العامية والتعابير الشعبية ، وأصدر الاستاذ البشير الزربى مجموعة من الأمثال العامية الخاصة بالشئون التربوية ..

أما فيما يتعلق بالشعر والأمثال والاسطورة وأغاني المناسبات فسيكون لقائنا ، خلال الصفحات التالية ، مع محاولة جادة يرسمها الاستاذ محمد المرزوقى فى كتابه « الادب الشعبى فى تونس » .

ان أول ما يفتقر بالدهن عند مناقشة التراث الشعبى هو الاساطير .. نظراً لأهمية المركز الذى تحتله فى مجال الادب الشعبى . فالى جانب ما فيها من متعة وحبكة وتشويق وخيال يستطيع

٣ - الأسطورة البطولية : كالتى تصـور
المبارك الحربية ، وتتميز بالمبالغة فى وصف
ابطائها .. كسيرة عنترة بن شداد ، وامثالها
كثير فى الاساطير التونسية .

٤ - الأسطورة العقائدية : وهى التى تسمى
بالميتولوجيا الشعبية ، وفيها تعرض قصص عن
الاله او الآلهة والرسـل وكرامات الصالحين
والدراویش ، او تلك التى تشمل أقاصيص
(الجن) الفيلان والسحرة .

٥ - الأسطورة التاريخية : التى تعتمد على
سرد وقائع تاريخية معينة ، مضافا اليها نصيب
من الخيال للمبالغة .. كاسطورة سيف اليزل
(سيف بن ذى يزن) ، والوزير ..

٦ - الأسطورة الأدبـية : وهى تلك التى
تشمل الملح الأدبية كالأشعر والأمثال السائرة
والالفاظ .

٧ - أسطورة الأطفال : وهى التى يضطلع
ببطولتها الحيوانات والصبيان وتهدف الى
تهذيب الطفل .

ومن أمثلة الاساطير السياسية اسسطورة
« الباي سليم وقائد دريد » التى تحكى ان هذا
الباى كان حليما عادلا ، لكن ابيه كان طائشا
ظالما ، اغتصب يوما عروس ابن قائد قبيلة دريد
فقتله زوجا ، دفاعا عن شرفه .. وعلم الباي
بسبب موت ابنه فأطلق القتال وقرب ابيه قريبا
حسده عليه الوزير الذى أراد بدوره ان يفسد
بين الباي وبين قائد دريد ولكن رجال دريد
فطنوا الى دسائس الوزير فقتلوه .. فما كان
من الباي الا ان قال « من حفر جبا لآخيه ،
أوقعه الله فيه » .

وفي هذه الأسطورة تتضح الجدور العربية
فى الأسطورة التونسية .. تلك الجدور التى



كانت تمتد الى ما قبل الاسلام حيث كانت
الاساطير بعد ذلك تنتقل من أحفاد قحطبان
وعدنان مخترقة الشام ، فمصر ، فليبيا حيث
تستقر فى تونس ليربها الإجداد الى الاسفاد .
ومن أمثلة هذه الاساطير اسسطورة ، ألى ما يسمع
راى كبير ، الهم تدبيرو .

— والى جانب الجذور العربية فى الاسطورة
التونسية ، فهناك كذلك التأثير الأندلسى والتاثير
التركى ..

الأمثال العامية :

وهى حكم جمعت فى تعابير تمتاز بالإيجاز
والبلاغة والدوق .. ومنها ما يخص التعامل
اليومى بين الأفراد ، ومنها ما يمالج التربيـة
والأخلاق التى تواضع عليها المجتمع ، ومنها
ما يختص بالدين .. ومن مميزاتها حسن
صيغتها وبلاغتها وصلاحياتها للاستعمال فى كل
زمان ومكان .. منها :

- « اعطوه كراع مسك يده للذراع » ..
- ويقرب للطماع الذى لا يقف طمعه عند حد .
- و « فـناك ينفـك ما دام ماكنشى » ..
- أى ان ولدك يفيد ما دام أعزب لم يتزوج .
- و « العز بعد الوالدين حرام » ..
- و « كل فرد فى عين بوه غزال » ..

وغنى عن البيان وضوح الوحدة اللفظية
والموضومية بين هذه الأمثال من تونس
والأمثال المتداولة .. سواء فى مصر أو فى غيرها
من الدول العربية ..

وماذا عن الشعر ؟ ..

فى بداية حديثه عن الشعر يحرص المؤلف
على تمييز الشعر الملحون بأنه أهم من الشعر
الشعبي ، اذ يشمل كل الشعر المنظوم بالعامية،
سواء اكان معروف المؤلف او مجهوله ، وسواء
روى من الكتب أو مشافهة ، وسواء دخل فى
حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من
شعر الخواص . وأول ما عسرف من الادب
الشعبي المنظوم هو الأراجيز التى تفتن فيها
العرب ، فنظموها بمختلف اللهجات القبلية ،
كما تقننوا فى ميزاتها ، فجعلوه مركبا من ستة
تفعيلات أو من أربعة تفعيلات مثل :

قيسده الحب كما

قيـد راع جمـلا
وجـعلوه مـثلوا .. أى مركبة من ثلاث
تفعيلات .. مثل :

أنك لا تجسني

من الشوك العنب

ومنوكا .. اى من تفيعتين .. مثل :

يا ليتنى

فيها جذع

اما الشعر للمحون .. فان اول ما وصلنى تونس منه يرجع الى العصر العباسي الاول في خلافة المعتصم ابن الرشيد في اول القرن الثالث للهجرة . وقد روت لنا الكتب نظما عاميا للخليفة نفسه .. قيل : انه طلب يوما كلب صيد من احد قواده الأتراك ويدعى أثناس ، فأرسل اليه هذا كلبا أعرج فردده المعتصم اليه .. ويبدو ان أثناس كان لا يعلم بمرج الكلب ، وظن ان هذا الميب أصابه عند الخليفة ، فكتب أثناس الى الخليفة :

الكلب اخذت جيد

مكسور رجل جيت

رد جيسد كلب

كما كنت اخذت

فاجابه الخليفة بقوله :

الكلب كان يصرج

يوم الذى به بعثت

لو كان جاء مجبر

اجبر رجل كلب أمت

ولا يخفى ما فى بيتي الخليفة من تعريض ومحاولة تقليد لهجة عاملة التركى . ويكرر ابن خلدون من شأن الشعر الشعبي ويرى اهميته فى تونس بنوع خاص ، وينحصر الشعر الشعبي - بحسب أشكاله - الى أربعة فروع هي :

١ - القصيم : وهو قصيد ذو أبيات تتحد قوافي أشطارها الاولى كما تتحد قوافي أشطارها الأخيرة . وليس له طالع ولا مكب (رجوع) . ويعتبر التقسيم من اقدم الرجال المعروفة فى تونس وانه تولد عن القصيد الزوجي المنسوب الى العرب هلال وسليم الواقدين على تونس من الشرق . وهذا هو سبب تشباهه ، أكثر من أنواع الشعر الأخرى ، بين رواة البداية . ومن أمثلة القصيم الخفيف المسمى فى تونس بـ (العروبي) قول محمد التونسي :

اصل الكلام ليـه تميم
والحر .. يعلى الحرزة (١)

(١) الحديث له اصول متيزة عن بعضها ، والحر من يتلق بغيره .

الزيت ما يجيش م الفسيل
والصوف فيه : الفزاه (٢)

الجبرى م هوش تقيل
المكر ياخذ بوازه (٣)

٢ - الموقف : وهو قسميم مربع تركب أبياته من أربع شطرات تتحد قوافي أشطرات الثلاث الاولى وتكون للأشطار الأخيرة قافية مخالفة متحدة فى ذاتها .

٣ - المسندس : منظومة تركب من طالع ذى ثلاثة أشطار أو غصون ، وأدوار تركب من ستة أغصان فى القالب ، الأربعة الاولى متحدة القافية والأخران لهما نفس قافية الطالع .

٤ - الموزومة : ولها طالع ذو غصنين أو ثلاثة أو أربعة ، وأدوار تركب من أغصان ثلاثة فما فوق : تتحد قافيتها وتختم بفصص ترجع قافيتها الى قافية الطالع .

هذا ، ويقول المؤلف ان شعراء الملحون قد نظموا فى جميع الأغراض اتى نظم فيها الفصيح واتخذوا نفس الأسلوب الشيع فى الأغراض القديمة المعروفة . وإذا كان الشعر الفصيح قد طرأ عليه بعض لتطويع فى العصر الحديث فان هذا 'تجديد فى أسلوبه ونظمه وحتى فى معانيه وأوازيه كان نتيجة لافزع الثقافات واتصال الشعوب ببعضها .. وعليه فان الشعر الشعبي فى تونس لم يدخل عليه اى تجديد لأن . ويخرج الكاتب بان هذا الوضع نتج عن انصراف المثقفين عن ممارسته كفن من فنون الادب . بيد ان الشيء الوحيد الذى وجد فى الملحون ولم يظهر بعد فى الفصيح هو (شعر الملحمة) ، ويقصد بها الملحمة الكاملة للأجزاء .

كذلك لم تتغير أغراض الشعر الشعبي حديثا عما كانت عليه قديما .. فما يزال شعراء الملحون مفتخونون بالنظم فى الغزل ، ووصف الطبيعة ، ووصف الخيل ، والفرس ، والوقائع الحربية ، ويشعر الوعظ والارشاد ، والشعر الاجتماعى ، وتقد المجتمع ، وشعر السيامسة ، وشعر الرثاء ، وشعر الألفاظ ، وشعر الطرق ، والدينيات ، والشعر التمثيلي وشعر المدح ، وشعر الملحمة ، والدينيات ..

(٢) لا يلقى الزيت من أعشاب (القيق) وللصوف احسن من بعضها البعض .

(٣) ليس الجبرى قفرا ، ومن سافر ميكر وحصل قبل الآخرين .

هكذا عرسك يا غسالي
يا زهو بال
نحميه اذا راد العسالى
هذا النهار الى نقيسه
والقلب شابهيه
يجعل محمد حاضر فيه
اما هودج نفروس .. فتنشد النسوة عند
لقائه عند بيته النفوس قائلات :
خليل وختي جابوا جملا
ظفروا راسها وهودوا خجلها
قولوا لسيدها يعزم يسير
بنتك ساذبه فوق الحصر



والى جانب اغنيات الأعراس بمختلف
مناسباتها ، هناك أغاني عاشوراء ، وأغاني القمح
وحداة الابل ، وعرس انعم ، وأغاني المطر ،
وأغاني الحصاد ، وأسجاع الآثم .. ومن نواح
أخت على أخيها :

خويا الفسالى ولد امي
بيك نعاشي ع الأعسدا

ترفعنى حسامل وترضع
تو قادر جمالك طيحنى

وعتبسة دارك لطمتى
واختك خاضعة وذليسة

ومعناها : يا أخى يا بن امي يا من كنت
افتخر بك على الأعداء ، لقد كنت تتحملنى حاملا
ومرضعا ، والآن طرحنى قوى جمالك ولطمتى
عنة دارك واصبحت اختك ذليلة خاضعة لسا
قدر لها .

وبعد ..

فلا ادري ان اكتب يسد فراغا من المكتبة
العربية ، خصوصا في موضوع الشعر الشعبي
التونسي ، الذى عاجله المؤلف بافاضة ، سواء
من ناحية انواعه أو أغراضه أو موازينه . هذا،
والحسنة التى تذكر للمؤلف بكل تقدير في هذا
العمل هى جدية البحث والاستشهاد بالأمثلة
في كل ما يقول : ولا غرو فالاستاذ المرزوقي من
الأعلام البارزين الذين يؤصلون مناهج الدراسة في
الأدب الشعبي وهو يجمع بين ما عرف عند
الفحول من الرواة ، بالقدرة البارعة على الجمع
والتقصي وتمييز الفث من الثمين والأصيل من
الدخيل ، وبين ما يتوصل به المحدثون من مناهج
تفيد من نتائج الدراسات الإنسانية على اختلاف
فرعها ومناهجها .

« محمد فكرى انور »

والجدير بالذكر أن نظم شعراء الملحنين من
كافة هذه الأعراس ، سواء من حيث الشكل أو
المضمون ، يتفق تمام الاتفاق مع أسلوب شعراء
الفصحى ، سواء في نظم ما قبل الاسلام أو في
العصور الاسلامية المختلفة أو حتى في العصر
الحديث ..

أما شعر المناسبات ، فهو الشعر الذى
يرتبط غناؤه بمناسبات معينة ، وهو الشعر
الذى يصدق عليه اسم (الشعر الشعبي) ..
فهو مجهول الأقال ، وصلل الينا بالرواية
الشفوية ، جيلا بعد جيل .. وهذا هو (الشعر
الفولكلورى) .

على أن أهمية هذا الشعر لا تكمن في قيمته
الأدبية وحسب ، بل ان أهميته العظيمة تنحصر
من حيث هو تراث شعبي يصور الوانا من المجتمع
القديم بمعاداته وأفراحه وأتراحه .. هذا انثرات
الذى يضمحل مع الزمن .. ومن ثم يصبح من
الواجب الاهتمام بجمعه والاشتغال بانتشاله
من الاضمحلال حفاظا على تاريخ المجتمع التونسي .

وفيما يلي بعض صور شعر المناسبات
التي تشكل تراث الجنوب التونسي .. منها :
أغاني الأعراس : وهى تلك التى تشدو بها
النساء في حفلات العرس .. ولكل مناسبة
من مناسبات الزواج أغانيها الخاصة ، وإن كنا
نلاحظ أن هناك اتجاهات متميزة ينتشر في كافة
أغاني مناسبات الأعراس .. ألا وهو الإحساس
الدينى وذلك باستهلال الأغنية بالصلاة على
النبي أو بالمسئلة أو بطلب البركة والتوفيق
من الله .

تقول أغنية بدء العرس :

صلى الله على الهادى نبينا

بابا فاطمة يا ذايرنه

صور عراقية ملونة

تأليف : منصور الحلو

بقلم : محمد احمد يوسف

الشعر الشعبي هو أقرب ألوان الأدب الى حياة الشعب وألصقها به .. اذ أنه ينهل مباشرة من الواقع اليومي لحياة الناس بحيث يستمد مادته الخام - والتي لا يطرأ عليها كثير من التشكيل - من أفراحهم - واحزانهم .. وأمانهم .. ومشاكل الحياة اليومية لهم .. وصور الحب .. والهجر .. والغربة .. ومن الحكم والأمثال التي ترددها أفواههم مصاغه بأقل قدر من الكلمات .. محملة بأثقل قدر من المعنى .

والشعر الشعبي كغيره من ألوان الآداب وانفون تتجسد فيه ملامح الحياة الشعبية بكل جوانبها .. الا أنه أصدقها على الإطلاق - فهو أقدر اللوحات الأدبية والفنية على إبراز ملامح حياة الناس في السهول والوديان .. في الكفور والنجوع .

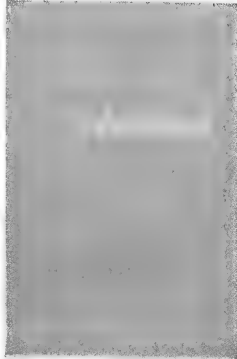
ونطلاقاً من هذا المفهوم للشعر الشعبي قدم لنا الكاتب العراقي الأستاذ منصور الحلو كتابه « صور عراقية ملونة » .

ولقد أمسك المؤلف في كتابه - بكاميرا أدبية - إذا صح هذا التعبير - تجولت في ربوع العراق ترقب وتسجل ما فيها من صور الشعر الشعبي الأصيل النابع مباشرة من على ضفاف دجلة والغرات .. ومن حفلات السامر .. وأغاني الفلاحين .. ونشاد الرعاة في الوديان .

وقد قرر الكاتب هذه الحقيقة عندما قال :

« بالرغم من أن هناك عددا لا بأس به من الكتب في الشعر الشعبي فأنني لم أجد أياً واحداً منها وأنا أمتجدت على الشعب نفسه .. أتفاعل معه أناقشه وأسمع منه وأنتقل عنه » فهو المصدر الوحيد الذي استقيت منه موضوع هذا الكتاب . وعندى أن الحقيقة دائماً أصدق من الخيال » .

وبصفة عامة وإساسية فإن أصدق الأعمال الأدبية أو الفنية هي التي تنبع من أرض الواقع الشعبي مستوعبة هذا الواقع بكل ما فيه ..



مستخدمة نياه محصور ارتكاز للخلق والإبداع
الفني . والشعر الشعبي العراقي غزير نساج
ليغطي جميع ملامح حياة الشعب . وهو متعدد
الجنور والأنواع . . والأغراض . . إلا أن نجعل
الألوان - في نظر المؤلف - هي :

١ - الأوائل .

٢ - الدارمي .

٣ - الإبوذيات .

أولا : الأوائل :

الأوائل الشعبية العراقية تختلف من حيث
التركيب والوزن عن الأوائل الشعبية العربية
الأخرى (الأوائل المصرية واللبنانية مثلا) إذ أنها
تتألف من سبعة اشطر :

الثلاثة الأولى . . بقافية واحدة .

الثلاثة الثانية . . بقافية أخرى .

الاشطر السابع بنفس قافية الثلاثة الأولى .

وهناك مواويل يزيد تركيبها عن سبعة اشطر
وهذه إحدى الصور :

من حرب النزال مـ رد القسم واوى

ومنهل هـاـ الوكت كمت القظي واوى

ما من حديد الذى ليه التجي واوى

تميت حيران بالبيد احد واسف

وشمجدل بتوت صلي تنقطع واسف

غصيت جف الندامة يا ربع واسف

من شفت سبع الفل يطرد عليه واوى

وفي هذا الموالم يصدر الشاعر الشعبي رغبته
في محاربة الأندال من الناس وأنه لا يتردد في
محاربتهم . وإن الألم يحز في نفسه من الذين
لا خلاق لهم . وحين يتكلم الموقف في رؤية
الشاعر وتخلو حياته من الصديق الوفي يحس
وكانه يعيش في بدياء لا أثر للناس فيها وهو مع
ذلك يسير ويبدع في السير بباحث من الإنسان .

ثانيا : الدارمي (نسبة الى عشيرة الدوارم
انتم تسكن وسط وجنوب العراق . ويقال انهم
اول من ابتكر هذا اللون من الشعر . ويقال
كذلك ان ما يقوله من النساء أكثر من الرجال) .
يتألف الدارمي من شطرين فقط يؤلفان بيتا
واحدا بحيث تكون الكلمتان في نهاية كل شطر من
الشطرين وكأنهما قافيتان . تماما كما كان

يقول الشعراء القدامى في قصائدهم العمودية
أو ما يسمى بالطلع . والمدحش حقا أن الشاعر
الشعبي العراقي يستطيع أن يروي حادثة أو
قصة . أو أن يضرب مثلا أو يذكر أسطورة أو
يطرح كلمة كل ذلك في هذا البيت الواحد !! ومن

هنا تبرز مقدرة الشاعر الشعبي العراقي على
التصوير والإبداع .

ما كنت سنى القصيم ولى أن احلده

صبرى على صبر يوب زاد وتسلده

فى هذه الصورة نجد فيها الشاعرة وهي

تصرخ وتستغيث من شدة ما تعاني من ضيق

بالأحداث ولكن بطريقة انثى مكابرة منها ، ففى

تتحدى صبر أيوب بصبرها وجلدها منقول :

ثالثا : الإبوذيات :

تتكون الإبوذيات من أربعة اشطر .

الاشطر الثلاثة الأولى بقافية واحدة (يستعمل

الشاعر فيها الجناس) .

الاشطر الرابع تكون نهايته دائما بهاء أو تاء

ساكنة مسبوقة بياء مشددة (يه) .

مـتى تاتى بشوى الفرح وتهل

زهرى حركه بالجي حشاك وتهل

لو مالى نواظر تكت وتهل

جا تالوس خذنى وشرت بيه

يقول الشاعر :

مـتى تاتى يه شهر الأفراح وتهل علينا

ولولا هذه العيون الساكنة التي تدرأ الدمع مدرارا

لاخذتنى تارى المشعدة فى مكانى هذا وسرت

بى الى حيث لا أعلم .

ولكن الفضل يعود للموهى الهاسطة التي

أطفأت بعضها !!

في النهاية يمكننا أن نقول :

أن هذا المؤلف الذى بين أيدينا يعتبر خطوة
واسعة على بداية الطريق لدراسة التراث
الشعبي في الوطن العربي كله دراسة جادة
وصادقة . . يجب أن تستكمل بأبحاث تنهج
النهج العلمى الموضوعى المقارن .

وليس من شك في أن كتاب صور عراقية
ملونة « خطوة جادة في سبيل دراسة خصائص
الشعر الشعبي العراقي والتعرف على أصوله
وأشكاله ونحن نتمسك بالوعد الذى قطعه المؤلف
على نفسه عندما قال :

« . . فان لمست من الشعراء تشجيعا على

المضى فى اخراج أجزاء أخرى وجدت ضرورة

لذلك فانتى سأفعل » :

ولابد من أن تذكر في كلمة واحدة أن مقدمات

الدراسات المقارنة للأدب الشعبي العربي .

توضح مدى التماثل في الأشكال والمضامين

والوظائف مما يؤكد الطابع القومى في الأدب الذى

يترجم عن وجدان الشعب العربي العريق .

((محمد أحمد يوسف))



عالم الفنون الشعبية



من الحقائق التاريخية التي لم يثر حولها جدل بين أساتذة علوم الموسيقى والرقص أن الشعوب الأفريقية تعد من بين أول شعوب العالم معرفة بفنون الموسيقى والرقص ، كما أنها من اصديق الجماعات الانسانية تميراً عن بيئتها الطبيعية بلغة الفن لا سيما فن الرقص حيث برع الأفريقي فيما نطلق عليه عصر الصيد في محاكاة الحيوانات التي كان يصطادها في الغابة وتقليد حركاتها بطريقة تلقائية .

ولعل أقدم ما وصل إلينا من اشكال الرقص الأفريقي المذون تلك الرقصة التي عشر على لوحه تصورها منحوتة على إحدى صخور جنوب افريقيا، وهي اللوحة التي قلدها الرسام « جورج ستاو » وعرضها في عام ١٨٦٧ ، وفيها نرى رجلاً يرقص وهو ممسك بعصا رفيعة طويلة وخلفه خمسة من الرجال يقلدونه في حركاته ورافعين أرجلهم اليمنى وإيديهم قليلاً إلى الأمام مثله ، بينما يوجد أسفل الصورة حيوان يرمز إلى الغزال الذي يعبر عن مصدر الحركة الراقصة .

والرقص لشعبي في افريقيا — كما يعرفه الفكر والفنان الأفريقي المعاصر « كيتافوديبا » في الدراسة المتمثلة التي نشرها في عام ١٩٥٩ العدد الثالث من المجلد السابع من مجله « المسرح العالمي » التي تصدرها اليونيسكو — هو طابع طقوسي سحري من طوابع الحياة الأفريقية ، لايفصل عن أي شيء آخر بها ، وهو مزيج من النغم والحركة أبعد من أن يكون فناً مستقلاً ، يتعلمه كما هو الحال بالنسبة للرقص الأوربي ، يتعلمه الأفريقيون كما يتعلمون الكلام ليعبروا به عن

الرقص
الشعبي
في أفريقيا
وأهميته في
الناحية
الاجتماعية

عبد الواحد الإمباني



تصنيفها لمجموعة الرقصات التي تمثل في تنابعها دورة الحياة الكاملة من بدايتها إلى نهايتها ، وهي المجموعة التي تكثر في كل مجتمع أفريقي والتي وضعتها الدكتور « بيرل بريماس » في قسم مستقل بها ينتظم على الترتيب المتعاقب رقصة الاخصاب ورقصة الميلاد فالتكريس أو البلوغ فالخطبة فالزواج فال موت وهي المراحل التي يمر بها كل كائن حي ...

أ - قصة الاخصاب

رغم أن هذه الرقصة قد تختلف من حيث أداؤها من قبيلة إلى أخرى فإن الغرض في النهاية واحد لدى الجميع ، فهي نوع من العبادة والتوسل إلى القوة العليا تسبق بذل الجيوب كي تمتد جنورها وتقوى ونمو نموا حسنا فالأفريقيون يعتقدون أن الرقص في هذه المناسبة لطرد كل الأرواح الشريرة فيتهوئ الجسو الصالح أمام البذرة للتفريخ ولتوالد . والاخصاب هنا ليس قاصرا على اخصاب النباتات والحياة الحيوانية بمعجاولتها وعاقلاها فحسب بل تمتد أيضا لتشمل اخصاب الفكر كذلك ، فحين يريد الزعيم أن يتخذ قرارا هاما يخص أمرا من أمور قبيلته فإنه يستدعى الراقصين ويطلب اليهم أن يرقصوا ليصبح ذهنه خصباً بالأفكار الصائبة .

ولما كانت الشعوب الأفريقية التي تعيش على ضفاف الأنهار ترى في النهر مصدر الاخصاب

مشاعرهم وأحاسيسهم ، ويتميز بمقومات درامية تعكس صورة الصراع المتبادل بين الانسان الأفريقي وقوى الطبيعة المحيطة به .

وهذا التعريف الموجز السريع يشير إلى علاقة الرقص بالحياة داخل المجتمعات الأفريقية ، وهي علاقة وثيقة متلازمة تكاد تجعل منها شيئا واحدا أو على حد تعبير الكاتبة الزنجية الأمريكية الدكتور « بيرل بريماس » الرقص عند الأفريقي هو حياته ، فبين الرقص والحياة زواج مفناطيسي . وحين أكتب عن الناس والحياة في أفريقي لا أجد أمامي مصدرا أصدق من الرقص .

ومن هنا كانت الجبائية سمة أصيلة من أبرز مميزات الرقص الأفريقي ، فالداس في أفريقي كلهم يرقصون ، الأطفال والصبية والشباب والشيخوخ ، رجالا ونساء .

أنواع الرقصات الأفريقية

وليس من الممكن هنا أن نقدم حصرا كئلا لأنواع الرقصات الأفريقية التي تمارسها الجماعات الأفريقية على اختلاف مواقعها الجغرافية ، لكن من المناسب أن نعرض فقط لأهمها وأكثرها شيوعا . ومن التعرف على دوافع هذه الرقصات وأغراضها نستطيع أن نتبين مدى أهميتها وأثرها العميق في حياة الأفريقيين .

ولعل من الأفضل هنا أن نقص أثر المنهج الذي اتبعته الدكتور « بيرل بريماس » في

ورمزه لأنه يفيض على الأرض ويرى تربتها ومن ثم يولد فيها قوة الإخصاب ولما كانوا يعتقدون كذلك أنه ينبع من مصدر غير مرئي وتسير مياهه حاملة معها شحنة الحياة إلى أنهار أفرماء فان لنساء ينطلقن قبيل موسم بذر الحبوب مرتديات ملابس خضراء ، ثم يسرن في حركة أشن بحركة النهر اللامتناهي في صف طويل احداهن خلف الأخرى حاملات البذور وهن يرقصن ورقصة نتحرك فيها الأقدام والأيدى في انبعاث منتظم دقيق .

(ب) رقصة الميلاد :

حين يتم الإخصاب وتعود القوة العليا إلى المرجو في الوقت المناسب تبدأ رقصات الاحتفال بالمواد الجديدة التي يمثل امتداد الحياة على الأرض ، والرقص في هذه المناسبة يكون نوع من التكرار للآلة الذي بفضل فصول ماضي القبيلة يحضرها ووجهها نعمة الاستمرار والديمومة . ومن التقاليد الطريفة التي ترتبط بهذه الاحتفالات أن أحسن رقص فيها يصبح له الحق في أن يختار لنفسه زوجة تتحمل ادميته دفع مهرها نيابة عنه ، توكيما لتقوّه .

(ج) رقصة البلوغ (التكريس) :

وحفلات الرقص بهذه المناسبة تعد من أهم حفلات الرقص على الإطلاق لدى كل القبائل الأفريقية ، إذ ينظرون إلى مرحلة البلوغ على أنها أخطر وأهم كل المراحل التي يمر بها الإنسان في حياته ، رجلا كان أم امرأة .

وتعني رقصة التكريس أن الإنسان لا يصبح أن يعيش خائفا ، بل عليه أن يواجه هذا الخوف وأن يتغلب عليه ولا وقع صريحا تحت أقدامه .

ولما كان وجود القبيلة ومكانتها يعتمدان على نوعية أفرادها فانها تربي النشء الجديد منذ طفولته جسديا ونفسيا على تحمل أكثر التجارب قسوة ، ولهذا يعتبر الشخص الضعيف خطرا يهدد مجتمعه ، وفي حفلة الرقص التي تقام بمناسبة البلوغ يوضع للشخص المراد تكريسه في مواجهة الخوف مباشرة ، والخوف هنا قد يتمثل في شكل الرقصين ذوي لائقته أو في أصواتهم التي يقلدون بها قصف الرعد والظواهر الذين ينهزمون أمام الخوف يظنون إلى الأبد أطفالا ، لا يستطيعون الزواج ، ويصبحون موضع امتحان المجتمع وإزدراءه ، أما الذين يتغلبون على الخوف ويقهره فإنيهم يفسدون أهلا لممارسة كل نشاط

في مجتمعاتهم ومن حقهم الاستمتاع بكل ما في الحياة من مظاهر انعيش الكريم ، ويصبحون على حد تعبير الأفريقيين أنفسهم «راكنين إنسانية» .

(د) رقصة حفلات الخطوبة والزواج :

ولما كانت الحياة في إفريقيا تتميز بالطابع الجماعي التعاوني من مجتمع يحرس دنيا على أن يشترك الفرد اراحه ولخطاته السعيدة . وليس من شك في أن مناسبه الخطوبة أو الزواج بعد من اشر المناسبات مدعاة لبهجه والسرور في حياة كل إنسان ، ولهذا تفيم العبيده حولا ومعاين يروج من عصبانته وفي مناسبه خطوبه يجتمع الفتيات الأيكار حيث تنتظمين دائره ثم يأخذن في الجري بخطى دقيقه ورن يتشحن منظر صابر ، سدوس ويسرن فيما ينسبه حركة الطير فوق منحدرات الجبال الخضراء إلى أن يحتضن داخل الحقل الخصبة .

أما رقصة الزواج فتبدأ حين ينتهي انسيدة العجوز من توجيهه انصباح التي يجعل من العروس زوجة صالحه وبعد أن تحمل أمتعتها وتتبع زوجها إلى منزله الجديد ويكون الغرض من الرقص في هذه الحالة هو شكرها له على تعضله بتهيئه الجو خلقا اضافة جديدة إلى حياة القبيلة وكذلك لامتياز السعادة والبركة للعروسين .

(هـ) رقصة الموت :

قد يكون من الغريب أن نتصور مجتمعا يرقص في مناسبة الموت ، ولكنه تقليد لا يرى فيه الأفريقي هذه الغرابة التي يراها غيره ، لأن الأفريقي يعتقد أن دورة الحياة إنما تكتمل بالموت أو على حد تعبيره بالعودة إلى العالم الأنا منظر ، لأن المرء حين يموت ينتقل إلى عالم الخلود مع أرواح السلف وفي هذا خير كبير لمن فارق حياة الأرض وعلى الأحياء أن يسمعون بهذا الخبر وأن يعمروا عن فرحهم بالرقص والمصحوب بالفناء والطبل ، وقد حرص الفيلسوف الأفريقي المعروف دكتور «الكسيس كاجامي» سر مساعدة الأفريقي بالموت وعدم احساسه بالحزن العميق لموته بقوله :

« ذلك لأن الفلسفة الأفريقية تؤمن بالخلود فالألموت ليس إلا الامتداد الأول للحياة المنظورة والأفريقي ينظر إليه باحترام تماما كما ينظر إلى المولود ، ولهذا يحتفل بموت أقربائه وأعزائه بالرقص لأنها المناسبة التي سيعود فيها الميت إلى أرواح أسلافه » .

رقصات أخرى :

وليست هذه المناسبات الاجتماعية التي تحدثنا عنها هي وحدها المناسبات التي يقيم لها الأفريقي حفلات الرقص ، بل ان هناك مناسبات كثيرة أخرى يستقبلها الأفريقي دائما بأشكال متنوعة من الرقص التقليدي الذي توارثه عن آباءه وأجداده الاقدمين ، ولا يرى فيها جميعا الا جزءا لا يتجزأ من طقوس حياته .

ومرة أخرى نعتد على منهج الدكتور « بويل بريناس » ، في تصنيفها الموضوعي للرقص الأفريقي ونعرض للمجموعة التي أدرجت في داخلها تلك الرقصات التي يتعامل بها الأفريقي مع بيئته الطبيعية ، والبيئة الطبيعية هنا هي الغابة ، اذ هي المسرح الكبير الذي تتحرك كل خطوات الحياة فوق خشبيتها الممتدة هنا وهناك وفي داخل هذه الغابة يتوافر الغذاء من مصادره النباتية والحيوانية ، وكل انسان يستطيع أن يحصل على ما يحتاج اليه منه طالما كان قادرا على استخدام وسائل الجمع والقبض ، فالغابة ملك مشاع للجميع تمنح عطاياها السخي لكل من يوظف امكانياته البشرية للاخذ والقبول .

وقد تعلم الانسان الأفريقي وهو يتعامل مع الغابة حرفة الصيد وضرورة الحرب دفاعا عن سلامته وورقه وأهنية الشجاعة كوسيلة لتأكيد ذاته وحقه ومعرفته طباع الحيوانات ، وقيمة أخبار السلف العظام وذكرى أمجادهم وانعكست كل هذه الجوانب من حياة الأفريقي في رقصات مختلفة تمثل مفهومه لها وأثرها في وجوده بل أصبحت جزءا من هذه الحياة نفسها ، فكانت رقصة الصيد ورقصة الحرب الشجاعة ورقصة القرد والافراس والرقصة التي تلازم رواية الأسطورة والتاريخ .

وسنحاول هنا أن نتعرض لأهم هذه الرقصات وأكثرها ذيوغا بين الشعوب الأفريقية ومن خلال هذا العرض نشير الى دورها وأهميتها في حياتهم الاجتماعية .

(١) رقصة الصيد :

الغرض منها تعليم الصبية افضل أساليب القنص وإبراز مقدرة الانسان على السيطرة على الحيوان ، ولما كان الغزال أصعب حيوانات الغابة مثلا على الصيد فقد أنتشرت رقصة صيد الغزال على أوسع نطاق في أفريقيا .

تضم حلبة الرقص ثلاثة من الصيادين المسلحين بالرماح والسكاكين وصييا في حدود الخامسة



وفي معظم القبائل الأفريقية يتولى هذه الرقصة أحد السحرة العرافين ، وهو الذي ينشد الأغنية في صحبة مرتلين آخرين ، وقد جرت العادة أن يصيخ الراقصون الذكور وجوههم ويحرقون أجسامهم متارجحين ذات اليمين وذات اليسار وهم يدقون الأرض بأعقاب أقدامهم ، وحين يشعرون بالارهاق والتعب يتوقفون قليلا للراحة وتناول الطعام والشراب ثم يستأنفون الرقص من جديد .

ويعتقد الأفريقيون أن هذا الرقص يمنح الرجال مزيد من لقوة قبل خروجهم للقاء العدو أو الإغارة على أرضه وامشيته .

ومن بين الأغاني التي يرددها الراقصون وهم منهمكون في أداء هذه الرقصة هذه الأغنية التي تقول بعض كلماتها :

« قاتلوا بأيديكم وقلوبكم
اقتلوا الذئاب ولا تغفلوا شيئا : إنها الرجال

وتقوم النساء أيضا بأداء رقصة الحرب حين يكون الرجال مشتبكين في القتال وتمتدح بعض القبائل أن الرقص الذي تقوم به النساء في هذه الظروف هو الذي يقرر سير الحوادث في ميدان القتال ، فحين يلقن في أعناقهن بعض الطلاسم والتساويز أثناء الرقص ويقمن بهجمات على مجموعة من المعنى تمثل العدو ويحطمن رموسها رمزا لتحطيم رموس الأعداء .

(ج) الرقصة التي تصاحب رواية الأسطورة والتاريخ :

وهذه الرقصة تصاحب الراوي وهو يحكي بعض الأساطير الشعبية أو يروي ملاحم المارك التي خاضتها الأجيال السابقة من الأسلاف وتعتبر هذه الرقصة في مشاهدتها المتعاقبة عن الأحداث التاريخية نفسها أي تكون بمثابة تشيل لواقعا كما كان .

أما جانب المجموعتين السابقتين من الرقصات الأفريقية وهي المجموعة التي تمثل دورة الحياة والمجموعة الأخرى التي تصور مظاهر حياة الإنسان الأفريقي ومختلف جوانب نشاطه في محيط الغابة هناك مجموعة ضخمة أخرى من الرقصات المتنوعة ، وكلها ذات أثر بالغ في الحياة الاجتماعية لدى الشعوب الأفريقية ، هناك رقصات شعبية يختص بها أدب الصناعات المختلفة كما أن للمجموعات السرية أيضا رقصاتها الخاصة بها .

عشرة من عمره يصنع فوق رأسه قناعا لرأس غزال بينما يغطي جسمه بجلد غزال أيضا ويثبت في أسفل ظهره ذبلا صغيرا .

ويبدأ الراقصون الثلاثة بتثبيت بعض الحشائش الحفراء في قطعة متوسطة الطول مفروشة في الأرض وسط الحلبة ، وبمجرد أن ينتهوا من وضع هذه الحشائش في مكانها يتقوسون داخل أعطيتهم المصنوعة من جلود الحيوان ثم يختفون وسط صفوف المشاهدين من الجماهير إلى حين يدخل الغزال « الراقص » بهدوء وحذر نافعا في الهواء محدثا صوتا خافتا ، بينما يتحرك واحد من الصيادين من بين صفوف الجماهير شاهرا سكينه في يده متجها نحو الغزال، ومع إيقاع الطبول الآخذ في الصعود قليلا تلتفت الغزال حوله فيرى الحشائش الحفراء الخبيثة في نهاية العصا فيقترب منها في حذر شديد ، وحين تزداد ضربات الطبول ارتفاعا يرجع الغزال بعيدا عن الحشائش الحفراء وإن ظل مترددا بين الأقدام عليها والإحجام عنها حتى تبدو خضرة الحشائش مغرية في عينيه فيقترب منها هذه المرة ويكاد يلمسها وإن تظاهر في الوقت نفسه بأنه لا يعبأ حتى يلمسها ، وبينما يأخذ الغزال اتجاهها مضادا بجسمه لموقع الحشائش إذ به ينقض عليها في حركة رشيدة ليلتهمها بسرعة ، وفي هذه اللحظة تلتطم الأرض الثلاثة فخرص الغزال ، وفي أن يظل يقاوم والسهام عالق بجلده بينما تتوالى ضربات الطبول في سرعة مذهلة فترتمى الغزال فوق الأرض وإن ظل يحرك أجزاء جسمه بلا أمل ، إلى أن تتجه الصيادون نحوه في حركة خاطفة ، يقطون ذيله بالسكين ، وبهذا المشهد تنتهي الرقصة .

(ب) رقصة الحرب :

وهي من أكثر الرقصات الأفريقية إثارة وأهمية لأنها ترتبط بأهم وأخطر حادث يتوقف عليه مصير القبيلة ووجودها وكرامتها .

والغرض من هذه الرقصة تجديد قوة القبيلة ومقدورها على القتال دفاعا عن النفس .

وتبدأ هذه الرقصة بجماعات صغيرة لا تلبث أن تزايد أعدادها مع استمرار الرقص ودق الطبول ، وفي كل دورة يندفع الرجال صائحين وقد شرعوا حراهم في مستوى رؤوسهم ثم يفرزون هذه الحراب في خط محفور على الأرض وحين يطلق الراقصون المحاربون صيحات الحرب يشترك كل الراقصين حول الحلبة في هذا الصياح .



ويطلق الأفريقيون على الطبل «حد الموسيقى» لأنها الدعامة الأساسية لكل ألوان الموسيقى الأفريقية .

وتتعدد أنواع الطبول في الرقصات الأفريقية نظرا لتغير الإيقاع المركب داخل الرقصة الواحدة، ورغم أن جسد الطبول تختلف من حيث أحجامها وأشكالها ومن ثم تختلف درجة أصواتها فانها تعطي لفئة مركبة يفهمها الأفريقيون ، لفئة قد يعتبرها غيرهم نوعا من الضجج الصاخب .

ويتميز الإيقاع الأفريقي بتغير مناطق الضغط العادية داخل « المازورة » التي تكون الوحدة الزمنية للحن ، وهذا الإيقاع هو ما يطلق عليه في الاصطلاح الموسيقي الحديث اسم «السنكوب» وعلى هذا فالإيقاع الأفريقي « السنكوباني » المركب هو الذي يعطي للرقصة الأفريقية قوة وحيوية دافعة ...

وبعد فالحديث عن الرقص الشعبي في أفريقيا حديث طويل ومتشعب حظيت المكتبة الأوربية بالدراسات المتنوعة عنه ولكنه لا يزال حتى الآن عالما مجهولا لم يكتشفه بعد أحد من الدارسين المحدثين العرب ، ولم يتوفر على تسجيله أو لكتابته عنه من الأفريقيين مسرى قلة محدودة ولا تزال جهودهم قاصرة عن الوصول الى المستوى المطلوب رغم أن هذا اللون من التراث الفني المحسوب قد غزا العالم كله لا سيما مناطق نصف الكرة الغربي وأوروبا وأحدث أثرا عميقا في الحياة الفنية هناك .

« عبد الواحد الاعبابي »

وللمتعلمين كذلك رقصاتهم التي يستخدمونها في العلاج وطرد الأمراض والأوبئة وهناك رقصات الترحيب بالضيوف ورقصات الاحتفال بتنصيب زعيم القبيلة ورقصات للمطر والشمس والقمر الخ ...

ان حياة أفريقييا - كما يقول الفنان الأفريقي المعاصر كيتافوديا هي على مدى آلاف السنين رقصة طويلة تعددت فيها الشخصوس ولكنها رقصة لا تنتهي لأنها تحمل سر الحياة .

وقبل أن ننتهي من هذا الحديث عن الرقص الشعبي في أفريقيا ودوره في الحياة الاجتماعية لا بد من حديث سريع عن بعض العناصر المرتبطة به أشد الارتباط وأوثقه ، فمعالجة موضوع الرقص الأفريقي دون التعرض لأهمية الطبول فيه تعد من وجهة النظر الواقعية والتاريخية ومعالجة ناقصة وغير أمينة ، ولذلك فلا بد من حديث سريع عن هذه الآلة وصلتها العضوية بالرقص الأفريقي ..

لقد كانت الطبول لا تزال الى حد ما تعتبر من وسائل التفاهم بين سكان أفريقيا المنتشرين في أماكن شاسعة ومتراصة الأطراف فهي تمثل عندهم قوة الكلمة وسحرها وقدرتها على التغلب على متاعب الحياة .

والطبول التي يستخدمها الأفريقيون عادة في رقصاتهم المختلفة هي الطبول الكبيرة التي ذكرها ابن خلدون باسم « الكوركة » ويضرب بعضها الى طول الرجل أو بكاد .

قارة أم الصغير

جودت عبد الحميد يوسف

مجموعة الصور الفوتوغرافية الخاصة بدراسات
هارفارد الأفرقية .

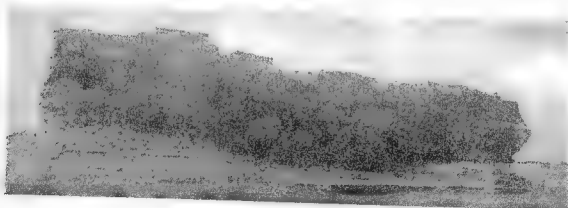
وقد صدرت هذه الدراسة في باريس
بالانجليزية عام ١٩٣٦ ضمن السلسلة العامة
للانثروبولوجي تحت عنوان « ملاحظات على شعب
سيوة والجارة » ٠٠ و « الجارة » هي تسمية القارة
بلغة الأهلين .

ولاشك أن هذه الدراسة - التي سجلت
الحياة والتقاليد والفنون خلال مرحلة من المراحل
التي كانت تقع فيها الواحة تحت ظروف الانعزال
التام - تعتبر من أهم المراجع العلمية التي يمكن
أن يستفيد بها الباحثون لأجيال طويلة قادمة .
وهي في الواقع تجميع مركز لمجموعة من الدراسات
الملاحظات وانطباعات التي حظيت سيوة - أكثر
من غيرها من مناطق مصر - بأهمية الكتابة عنها
وبغزارة على مر العصور .

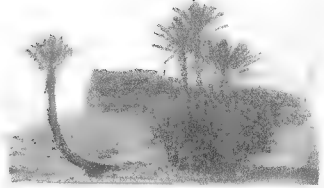
ولقد تصودنا في فترة السنوات الأخيرة أن
نطالع في صحفا ومجلاتنا عن تلك القرية المنعزلة
« قارة أم الصغير » عدة موضوعات ذات عناوين
مشيرة وأقاصيص أسطورية ، كان من بينها ما نشر
في بداية عام ٦٨ عن أن هذه القرية قد بنيت
بيوتها فوق صخرة ارتفاعها ٧٠ مترا عن سطح
الصحراء وحينما تغرب الشمس يصعد إليها
الأهالي عن طريق سلم خشبي طويل صنع من
جذوع النخيل، ثم بعد أن يتم الاطمئنان على جميع
السكان يرفع السلم حتى لا يصعد اليهم أحد
لبلا ٠٠ والصورة بكاملها تبعد عن الحقيقة بعدا

أربعون عاما كاملة هي المسافة الزمنية بين
الباحث الانثروبولوجي الشاب والتر كلاين الذي
أوفدته جامعة هارفارد الأمريكية لدراسة واحة
سيوة ٠٠ وبين كبعوث مصري أوفدته الثقافة
الجمهورية لتسجيل الفنون التشكيلية الشعبية
في نفس المنطقة ، وهي مسافة زمنية طويلة مرت
على الواحة خلالها كثير من الأحداث والتطورات
أدت بها في النهاية إلى صورته للحياة لا تحصل من
آثار المرحلة الأولى غير ذكريات يحاول أن يتذكرها
الرجل الوحيد الباقي من الرجال الكثيرين الذين
تحدثوا إلى الباحث الأمريكي كلاين ٠٠ رجل في
العقد السابع من عمره ٠٠ وحينما سأله عن
كلاين ، قال بعد سراحة في أعوام طويلة مضت :
كان شابا كثر الأسئلة مثلك ٠٠ وتاهت أجاته
فقد كان هذا الرجل منذ أربعين عاما شابا يفوق
العشرين من عمره .

والدراسة التي أذكرها لكلاين تتضمن جزءا
من مجتمع سيوة يعيش منعزلا على مسافة تبلم
١٣٥ كم من قلب مدينة سيوة العاصمة ، وهي
لا زالت تحمل الكثير من ملامح طابعها القديم رغم
المسافة الزمنية الطويلة ٠٠ تلك هي «قارة أم الصغير»
التي احتل موضوعها جانبا كبيرا من هذه الدراسة
التي جريت بين عامي ١٩٢٨/١٩٢٩ وأعدت بإشراف
جامعة هارفارد مع الاستعانة برسوم منقولة عن



منظر عام للقارة وتبدو بوضوح تراكيبها المعمارية فوق
الصحرة الفخمة التائلة بعوامل التعرية



تختص أولاهيا بظاهرة قلة تعداد السكان في
القرية .. حينما كانوا في الأزمنة القديمة يحمدن
روح التحلى والهجوم على القوافل نظرا لفرعهم
وواقع القرية على طريق تلك القوافل بين سيوة
ومصر .. تقول الاسطورة المتوارثة « إن شيخا
ورعا اسمه « عبد السيد » كان مسافرا من
طرابلس ليلحق بقافلة الحجاج في القاهرة وكان
يرافقه عدد من الرجال المتعبدين الذين كانوا
يريدون الحج أيضا .. وغنما حطوا رحالهم عند
«القارة» خرج السكان من القرية لمهاجرتهم بدلا
من استضافتهم وكرامهم .. ونجح الشيخ ورفاقه
في الهرب ... وحينما وصلوا الى وادى أمن
وقف الشيخ الجليل « عبد السيد » فوق صخرة
وأخذ في الدعوة على قوم القارة مقسما ان يكونوا
أبدا أكثر من أربعين رجلا على قيد الحياة في هذه
القرية .. ومن لحظة حين يجاوز عدد الرجال
الأربعين يموت واحد منهم .. »

وتقول الاسطورة الثانية .. أن مجموعة من
الأعراب المهاجرين قاموا بالآغارة على « القارة » في
أحدى المرات .. وتقهقر السكان الى القرية وأغلغوا
البوابة الوحيدة لها .. ونسولوا الى الشيخ الولي
المدفون خارجها طالبين النجدة فظهرت روح
الشيخ الميت لتخطف أبصار الأعداء فيتجهلون
حول الصخرة مرات وكلهم عاجزين عن المشور
على البوابة أو رؤيتها .. وكانت النتيجة انهك
قواهم مما شجع سكان « القارة » على الهبوط الى
أسفل لقتلهم .. »

واذا ما نظرنا الى «قارة أم الصغرة» من وجهة
نظر التراث الشعبي فاننا نستطيع أن نطلق عليها
« المتحف الحي للتراث الشعبي في منطقة سيوة »
فهى وحدها التى تنطبق عليها مواصفات ذلك النوع
من المتاحف فهى لازالت تحمل نفس الطابع القديم
فى التخطيط الانشائي للقرية أو المدينة ..
وأسلوب بنائها .. ثم حركة الحياة التى تعيش

تاما .. فلا القرية على هذا الارتفاع الشاهق
ولامن المقول أن يصنع سلم بهذا الطول
الرهيب .. من جانوح النخيل التى يمكن ببساطة
تصور حجم جذع واحد منها ثم تصور حجم السلم
المذكور وثقله .. وكما يحتاج من البشر ومن الوقت
والجهد لرفعه الى داخل القرية .. تلك الصورة
لا يمكن أن تكون قد حدثت في أى عصر من
العصور التى مرت على تلك القرية التى تتوسط
واحتها الوادعة المنسية .. والتى يسكنها أقل
من ١٥٠ نفسا من الكهول والرجال والنساء
والأطفال من ذوى البشر الداكنة ..

وليس هناك أدنى شك في أن «قارة أم الصغرة»
بتعدادها الضئيل ولوى وضعها الهادئ المستكين
وسط الصحراء على ارتفاع لا يزيد عن عشرين
مترا عن سطح الأرض المحيطة بها وصورة إبنيتها
التراسة المتجمعة فوق الجبل الصغير مكونة
سداً مائلاً .. وطرقاتها الضيقة .. وغالبية
سكانها الذين لازالوا يعيشون حياتهم العادية
المتوارثة في دورها القليلة ، يؤدون شعائرهم
الدينية الإسلامية في مسجدنا القديم الذى يعلو
مدخلها إلى الحد ذو البوابة المتقنة .. كلما وجدت
تشكل في مجموعها العام طراز القلعة الصغيرة -
صورة تستثير الخيال .. وتساعد على تأكيد
الأساطير القديمة التى تدور حولها .. بل
وأجباناً تساعد على خلق أساطير جديدة يمكن أن
تضاف إلى ما دار حول هذه القرية منذ نشأتها
وحتى اليوم ..

ويذكر بلجريف (١) أسطورتين عن « الجارة »

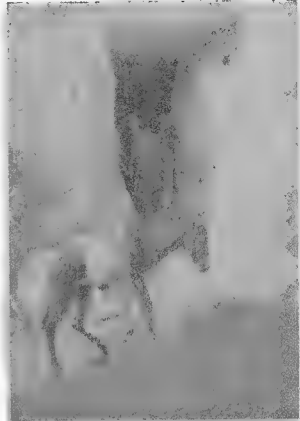
(١) ضابط إنجليزى كان يعمل قائدا لفرقة الهجانة
في سيوة خلال السنوات الأولى من القرن العشرين ،
أصدر في لندن عام ١٩٢٤ كتابا بعنوان « سيوة واحة
الآله آمون » يشتمل من القيم المراجع التى صمرت من هذه
المنطقة ..

فيها وتلور خارج كتلتها البنائية على الأرض التي تكسوها مساحات منها أشجار النخيل والزيتون .
لقد كانت المدينة الأم الأولى .. شمال القديمة التي تتوسط الآن مدينة سيوة ،
والثانية قرية أغورمى التي تبعد ثلاثة كيلو مترات عن شمال ، وكلاهما لازالت أطلال المباني والمرافق ولشوارع الضيقة والأبار فيها باقية تذكرنا بتلك الحضارة التي اندثرت وبدأت المدينة تفتقرش لأرض من حولها . ولم يبق من صورة القلعة العالية المحكمة غير «قارة أم الصغير» ذلك المتحف الحى الذى لازالت فيه حياة السكان بنفس أسلوبها القديم فى شمال وأغورمى .. لكنها مع تيار التقدم والحياة فى الواحة كلها .. وبعد توقف الغزوات التي كانت تهددها .. وبعد توفر الأمان .. تسير نحو الجديد تتطور ذاتيا ..
اذ بدأت بعض الأسر القليلة تبثنى لنفسها دورا جديدة أكثر اتساعا .. أكثر تطورا على الأرض المحيطة بالقرية المعلقة على التل .. لكن أسلوب البناء واحد ، والحمامات المستخدمة فيه بقيت كما هى فى سيوة كلها ، طينة الأرض المألوفة التي تسمى « كيرشيف » لتشبيد الحوائط وجذوع أشجار النخيل للتسقيف .

والقرية فى شكلها العام غير محددة الجوانب تماما ، لكنها فى مسقطها الأقنى أقرب إلى شكل المستطيل ويقع مدخلها فى الجهة الشرقية وهو عبارة عن مرور واقف الانحدار يتصاعد بالتواء بلا درجات متسجرا مع اتجاه التل يقود عبر الصخرة إلى البوابة الضخمة التي يفلقها باب عتيق من فلول النخل المجمعمة حيث تؤدى هذه البوابة إلى نفق يقع أسفل مسجد القرية يتفرع إلى فرعين يؤدىان إلى داخلها، وفى وسط القرية يقع السوق المفتوح .

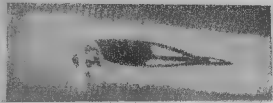
والواقع أن هناك بعض الاختلافات بين شمال القديمة من جهة وأغورمى والقارة من جهة أخرى اذ أن مدخل الأولى يتكون من درجات والمجموعة الثانية مدخلها مرات شديدة الميل وثمة اختلاف آخر بين شمال القديمة وأغورمى من جهة والقارة وحدها من جهة أخرى .. ذلك أن وضع المئذنة فى المجموعة الأولى تملو المدخل مباشرة أو فى جانبه .. مطلة على الخارج لا مكان استخدامها كبرج للمراقبة ، بينما نجد المئذنة فى مسجد القارة الذى يعلو المدخل تطل إلى داخل القرية هذا .

وحين نترك القرية وأبنيتها فإننا نقف أمام أهم إنتاج تعتمد عليه « القارة » طوال العام



مدخل القرية فى الجهة الشرقية فى سورها الحصين ويظهر انحداره الشديد

نموذج فى إنتاج الفخار (مخروطة) ذات ثلاث زوائد زخرفه ملصحه فى اعلى وتسم بالخشونة والبداية





مجموعة من المراجعين المونة المخلطة الإحجام المصنوعة من
الغوص والزخرفة يرحلات هندسية وبالوحدات المشقولة
بجبال الليف وكرات التحرير من انتاج القارة .

الانتاج مصدرا من مصادر التجارة لبعض زائريها
من المناطق الأخرى .

والحقيقة أن هذه الشريحة البشرية التي
نعرض اليوم للمحات مما كتب عنها في بداية هذا
القرن ، ومما نراه في الدراسات الميدانية التي
تجرى اليوم على أرض واحة سيوة - في حاجة إلى
أن توضع موضع الاعتبار فيما يتعلق بتخطيط
بعثات المسح التسميحي لكل جوانب التراث
الشعبي فيها . . . فليس كافيا أن تسجل جانباً
واحداً منها كالنفون التشكيلية الشعبية وإنما
يحتاج الأمر إلى إفساد مجموعات من الباحثين
لتسجيل هذا النموذج الغريد من نماذج المتاحف
الحية التي يندر أن يتعدى في بلادنا ولا قتنا نماذج
حقيقية من إنتاجها قبل أن يطيح بهذا التراث
طوفان المدنية الزاحف على أرض واحة سيوة
متمثلاً في تدفق البترول غزيراً من أراضيها ،

جودت عبد الحميد يوسف

في معيشتها بفد موسم تصدير انتاجها الضئيل
من البلع والزيتون . . ذلك هو انتاج المراجعين
وهي صناعة تشتهر بها القارة منذ أقدم العصور
حيث كانت تباع البلع والحصى والمراجعين إلى
القوافل المارة بين مصر وواى النيل .

ويتميز انتاج هذا النوع من الصناعات اليدوية
للقارة بالبداية في التثقيب وفي استخدام الألوان
الزاهية ولهذا فانتاجها رخيص نسبياً إذا ما قورن
بالانتاج الدقيق لصناعة المراجعين والأطباق الحوص
في سيوة ذاتها ، وتقوم الزخارف المستخدمة فيها
على تكرار الوحدات الهندسية الكبيرة أو الزخارف
الحلزونية في المراجعين الكروية الشكل أو الأطباق
الدائرية . . نجد أن انتاج الأبراش فيها بسيط
يخلو من الزخرفة ويتم انتاجه في صورتى المستطيل
والبيضاوى الذى يستخدم كمصليات خاصة .

ولقد دخلت إلى « القارة » الآن أشكال جديدة
لاتمت إلى انتاجها الأصلي بصله بعد أن أصبح هذا

المجلات الثقافية

تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

المجلة

جهد الثقافة الرشيقة
رئيس التحرير

يحيى حقي

تصدر كل ٥ من كل شهر

العدد ١٠ قرش

الفكر المعاصر

تكريماً لفتح العقل النقابي

رئيس التحرير: د. فتاوى زكريا

تصدر يوم ٣ من كل شهر

العدد ١٠ قرش

الكتاب

رئيس التحرير: احمد عياش صالح

تصدر أول كل شهر

العدد ١٠ قرش

المسرح

كل جديد في فنون المسرح

رئيس التحرير: صلاح عبد الصبور

تصدر يوم ٥ من كل شهر

العدد ١٠ قرش

الكتاب العربي

أول مجلة بيوميومية
في العالم العربي

رئيس التحرير

احمد عيسى

تصدر كل ٣ شهر

العدد ١٠ قرش

السينما

كل جديد في فنون السينما

رئيس التحرير

سعد الدين وهبه

العدد ١٠ قرش

الفنون الشعبية

دراسات عن الفنون الشعبية

رئيس التحرير: جمال خير يونس

تصدر كل ٣ شهر

العدد ١٠ قرش

اشتراكات مخفضة لطيف الجامعات والمعاهد العليا ومنظمة الشباب
الاشتراكات والإعلانات: إدارة المجلات: ٥ شارع ٤٦ بوليو - القاهرة

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر

مارس - يونيو - سبتمبر - ديسمبر

رئيس التحرير

د • عبد الحميد يونس

الثمن
١٠ قروش

speaks in detail of the «Koseim», the «mowakaf», the mosaddas» and the «mal-zouma».

The reviewer concludes his article by praising the book and the author who is one of the eminent folklorists in Tunis, who can distinguish between what is genuine and what is not.

* * *

Book Review

IRAQI COLOURED IMAGES

reviewed by

Mohamed Ahmed Youssef

Folk poetry is closely related to folk life, it expresses people's joys and sorrows, and reflects their wishes.

In his book «Iraqi coloured images» Mansour Alhelw deals with the Iraqi mawals. He says that they differ from the similar forms in other Arab countries. He describes in detail the Iraqi mawals.

The author then speaks of another kind of folk poetry, the «darmy», so called after the dawarem clan in the middle and south of Iraq. He gives some examples of the «darmy».

He then proceeds to the abouthiya.

The reviewer is of opinion that this book is an excellent step to study the characteristics of the Iraqi folk poetry.

* * *

THE FOLKLORE WORLD

FOLK DANCE IN AFRICA

ITS IMPORTANCE IN SOCIAL LIFE

by

Abdel Wahid Al-Imbabi

The African is a dancer by nature. Folk dance in Africa is closely connected with rituals. The writer gives in detail a

description of the various African folk dances, namely, the fertility dance, the birth dance, the puberty dance, the wedding dance and the death dance. He then speaks of the hunting dance and the war dance. He deals also with the dance performed with the accompaniment of relating a myth of a folk tale. He cites other folk dances used to wave off the diseases, to welcome the visitors and to celebrate the nomination of the chieftain.

The writer emphasizes the importance of drums in performing the African folk dances. He says that there are still folk dances in Africa which have not yet been recorded.

* * *

THE LIVING FOLK MUSEUM

IN THE OASIS OF SIWA

KARRET OM ALSAGHEER

by

Gawdat Abdel Hamid Youssef

The writer gives a thorough description of a certain village, called Karret Om Alsagheer in the Oasis of Siwa. This village is characterized with its small population. The inhabitants are less than 150. He cites two legends about that village. According to the first the inhabitants of the village attacked a caravan of pilgrims among whom was a pious Sheikh called Abdel Sayed. The pilgrims, however, escaped and sheikh Abdel Sayed cursed the village. He swore that the inhabitants would never exceed forty persons.

The second legend says that some robbers attacked the village. The inhabitants were saved by a good spirit.

Gawdat says that Karret Om Alsagheer is a living folk museum as it has the same old features.

view, between man and the article which the originality of their crafts. This article was published in the magazine of «Al-torath Al Shaabi in Bagdad as a comment on the occasion of Iraq's membership in the World Council For Arts and Handicrafts.

The writer cites the Iraqi project of establishing a permanent exhibition for folk arts.

* * *

HOW LONG DO WE NEGLECT OUR FOLK MUSIC ?

The Arab speaking world is rich with its folk music.

Many experts came from Germany, Italy, Denmark, Rumania, America and Japan in search of folk music in mountains, valleys and deserts.

The Folklore Centre in Cairo rendered many services to foreign folklorists interested in our folk music and folk songs.

Soliman Gamil urges the Egyptian folklorists to study our folk music. He calls to provide the Folklore Centre with graduates specialized in folk music. He concludes his article by advising to get copies of the studies accomplished by foreign experts. The editor comments that the Folklore Centre is doing its best to collect, classify and study the folk data. Soliman Gamil is right to call for the necessity of obtaining copies of the various studies accomplished by scholars here and abroad.

Book Review

CUSTOMS AND FOLK BELIEFS

A book written by Dr.M.M. Al Gohary, Abdel Hamid Hawas and Dr. Alia Shoukry.

The reviewer says that intellectual life was in need of a guide including a plan for field work in the spheres of folklore and indicating how to classify the folk data.

There was an insistent call to publish a detailed guide for folklorists and anthropologists.

The book is divided in two parts. In the first part the authors indicate the importance of the guide, its sources and its divisions. In the second part they dealt with customs and traditions and they showed the folklorists how to get the necessary data through well-defined questionnaire.

* * *

Book Review

FOLK LITERATURE IN TUNIS

reviewed by
M. Filery Anwar

A book by Mohamed Almarzouki, published in Tunis.

The book first deals with myths which occupy an important position in folk literature. The author speaks of the social, political, heroic, ritual, historical, literary myths and that of children.

Almarzouki then proceeds to folk proverbs which are characterized with brevity, eloquence and good taste.

He deals, in a special chapter, with folk poetry and gives many examples. He

Despite his almost unlimited belief in the supernatural, he lives in a single world. Even the dead are close to him, and everything is both natural and supernatural. Since he makes no real distinction between the two and assumes that they are in effect one, he uses what he knows to shape his ideas about what he does not know but whose existence he does not dispute or doubt. His imagination is an extension of his observation, a special application of it beyond its usual task of noticing things to creating other creatures and other scenes which fit naturally into what he and his kind absorb from the perceptions of every day.

* * *

THE FOLK ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

FOLK ARTS IN THE AGE

OF TECHNOLOGY

The Academy of Arts with the collaboration of the American University in Cairo, invited Dr. Abdel Hamid Younes to give a lecture about folk arts in the age of technology.

The lecturer spoke of the conception of folklore and said that it is flexible and ever developing to suit the evolution of social relations. It is the only means to which man resorts to express himself: It is the output of culture acquired by the members of a society. It is impersonal but cultured.

Dr. Younes says that there is no connection, from the psychological point of

is remodeled in this age of mass production.

The technological progress helps in recording the folk data.

He concluded his lecture by saying that folklore is closely attached to man because it is the output of his intellect and the reflection of his sentiments.

Dr. Younes asserts the vital importance of handicrafts as they reveal the origin and history of the genuine material side of our culture. They imply the real traditions of our plastic arts. The big machine is indulged in the mass production of pro-designed types. The individual touch of the artisan, his ability to create and modify are totally absent in the production of machinery.

The wares, articles intents and forms of folklore are the real human resort in this tremendous age of technology.

* * *

HANDICRAFTS AND FOLK ARTS

IN IRAQ

Handicrafts in Iraq are numerous and vary from one region to another.

In the northern region we find sculpture, wood carving, pottery, knitting, weaving, and embroidery.

The southern region is renowned with mats, baskets, ropes, carpets, rugs and boats.

In the middle region there is pottery, copper utensils, carpets, and jewelry.

The writer concludes his article by asking the folk artisans and craftsmen to improve their product and to maintain

The imagination has a large field of enterprise in dealing with spirits, and since evil spirits are in richer supply than good and need to be dealt with decisively, they set the imagination in action with some force. Among the Gabon Pygmies, when an elephant ravages the forest, it is because malicious ghosts have stung it on, and to keep them quiet a song is sung, which has in it a note of expiation. The writer speaks of the Ogiri who have frightening and mysterious powers. The Pygmies pray to turn the Ogiri away to other haunts before they attack the village. The Australian Euahlayi knock out a tooth so that they may not be attacked by a spirit.

C.M. Bowra then deals with songs of death and laments which are everywhere sung over a dead person. The Shaman, says the writer, believes that he has knowledge of the unseen world, and that he can change his shape or travel through the air. The connection between men and animals and other totems is seen as a physical relation, and in Australia this often extends beyond the cult of living totems to the cult of mythical ancestors, who are sources of life and actually present somewhere on the earth. We must accept myths as they are revealed in the songs and try to see how they are brought home by the exercise of the imagination.

The writer deals with a number of songs connected with the Chinoi, divine beings who lurk in nature and are the powers behind many growing and active things. In their small compass these songs succeed because each concentrates on a single imaginative idea — the joy of the Chinoi at arriving in spring, at returning to the sky, at smelling the flowers which they have made to grow and whose scent they enjoy almost as part of themselves.

The earth is so full of spirits that it cannot be dissociated from them or understood without them. The songs act on this conviction and bring natural and supernatural together in a set of single scenes, but their unusual claim is that they reveal something which is really identical in the Chinoi and their physical manifestations, and from this they extract a sprightly poetry shamanistic songs call for this kind of imagination, at once visual and psychological, since they expound the inner meaning of religious beliefs, but totemistic songs, which superficially have something in common with them, are less concerned with inner meanings than with establishing the reality of their subjects in the actual world. They are much interested in mythical ancestors, who are believed to exist in the known scene and to perform specified functions in it. The author cites a song which deals with the life of ancestors on the mountains.

Though primitive imagination works mainly on the supernatural and the unseen and is inspired to action almost unconsciously by the demands which are made on it by its subjects, it none the less deserves the name. It presents to the mind something which can almost be seen, and it does this by applying to the unseen and the unfamiliar what is known from the seen and the familiar. Its great asset is the keenness of primitive senses, and on these it relies for its vigour and its verisimilitude. It would certainly not be so successful if its results were not so solid and so visual. Not only are the senses of primitive man sharper than ours, but he relies much more on them. In his daily round he develops a remarkably acute and precise knowledge of the physical scene and, since both his religious and his totemistic beliefs are largely concerned with it, it is right that his songs should keep in close touch with it.

made of cloth imported from India. Hissa Al Rifai cites in detail the different kinds of this cloth, namely Algaz, Algisseen, allassi, and Almishkhal.

Among the embroidered gowns the writer cites Almotasarreh, Belama, Akoura and Bakhia.

The «daraa» is a long loose gown which resembles the «gallabia». The woman wears also the «menisso» and the «dawriya». The «Zoboona» is a long tight gown and has a slit which reveals the «Shalha» which is a short chemise made of satin. The «Sirwal» (a kind of trousers), is worn under the «darraa» and is embroidered with coloured threads and spangles. The Bakhnak and molaffaa are coverings for the head. The «Borkoa» is a kind of veil worn over the face.

The «Boushia» is also a veil to conceal the face. It is made of crepe or chiffon.

The writer describes in detail the make up of the woman in Kuwait. She says that the woman in Kuwait wears golden earrings, necklaces and rings. Among the jewels Hissa cites the Jiha-diya, the Kordala, the Maari, the Mortahish, the Mashbak, the Thoraya, the Kayesh, the Zindi, the Tuck, the Makmash, the Shomeilat, the Howeissat and the Khashakheesh. The woman in Kuwait puts on the aftakh, the hogool and the anklets.

The man in Kuwait wears loose clothes. The dashdasha is a kind of gallabia still worn by men in Kuwait. The man puts on the sheleht, the dokhla, the zoboona and the dorkal. He covers his head with the «ghatra» and the «okai».

The writer concludes her article by saying that the dashdasha, the ghatra and the okal are still worn by men in Kuwait.

PRIMITIVE IMAGINATION

by

C.M. Bowra
translated by
Gaber Asfour

In modern usage imagination normally means a capacity to form a mental image of something which is not present to the senses. What it represents may exist somewhere else in the actual world, or it may exist nowhere; it may belong to the past, the present or the future, or to no specified time. In any case it is presented to the eye of the mind, which accepts it on the assumption that it is real, even if it is known not to be.

Primitive imagination is concerned with what it is believed to be present but invisible. It assumes that its subjects exist already and that the singer's task is to show what in fact they are, how they work, and what is their appearance or character, or behaviour. It gives attention to the supernatural.

The Eskimo approaches his guardian spirit and speaks intimately to it when he wishes something to be done about the weather. The Gabon Pygmies believe that the chameleon is a messenger from friendly spirits and must be welcomed and treated with care and good will.

Primitive peoples use images as a means to make sense of what is hard to grasp. They are the elementary stuff of myth and are taken quite literally.

The Bushmen believe that dead men ride on the rain, and call out to them when they need their help. They regard the dead as friends and helpers, and speak to them with an easy freedom as they express surprise that as yet no rain has come.

granted the power of turning everything that he touched into gold. When his food and his daughter turned to gold Midas begged Dionysus to have this frightening power taken back.

He cites also the Greek legend of the three golden apples which Hercules got from the garden of Hesperides.

The writer gives a text extracted from the *Sira of Alzahir Bibars* in which gold plays an important role.

He gives also two texts of Egyptian folk songs in which the folk bard tries to allure his beloved with gold. He concludes his article by speaking of some customs and traditions concerning gold in Egypt.

* * *

THE STORY OF HASSAN ALBASRI IN VERBAL AND WRITTEN TEXTS

by

Adly Mohamed Ibrahim

Although the story is written in «*Alf Laila Wa Laila*» (The Arabian Nights), The writer recorded a certain text of this famous folk tale which he heard from an old woman. He studied the new text of the folk tale and compared it with the text written in the «*Arabian Nights*» and with similar texts in foreign countries. He gives in detail the verbal text of the folk tale. Hassan met a magician and went with him to a mountain. The magician managed to get a certain treasure and left Hassan on the summit of the mountain. Hassan threw himself in the sea and arrived at a palace inhabited by seven fairies. They welcomed him and asked him to stay with them in their palace. They warned him not to open a certain room.

One day while the fairies were away he dared and opened that room. He

saw four girls taking a bath. He admired the youngest. To his astonishment the four girls wore feathered costumes and flew away. He had to wait for a time.

A few days later he saw the four girls bathing in the room and managed to take the feathered dress of the youngest one. She could not fly with her sisters and Hassan married her. He took his wife to his mother and asked the latter to hide the feathered dress. The girl, however, managed to get the dress and flew away with her two children to her country. Hassan went in search of his wife and could get her back with the help of a jinni.

The writer is of opinion that this folk tale can be classified under type No. 400. «The man who looks for his lost wife».

He adds that this Egyptian text may be taken from the written text.

He urges the folklorists to publish the verbal Egyptian folk tales to show the Egyptian influences in the verbal tradition of the world.

* * *

FOLK COSTUMES IN KUWAIT

by

Hissa Al Rifai

Folk costumes in Kuwait have the same features of similar costumes in the Arab Gulf region.

The writer gives a thorough description of the woman's costumes in Kuwait. First of all she describes the «Tobe». It is a loose gown which has a big slash, called «Geib» and long sleeves to which the «Ibats» (pieces of the same cloth) are attached. The «tobe» is embroidered with golden threads called «Zeri» and it is

FOLKLORE AND CULTURE

by

Dr. Ahmed Ali Morsi

The folk expressive forms inspire the cultural frame within which people live. Customs, traditions and thoughts prevalent in the society formulate this cultural frame.

Culture is composed of many intricate elements. One of the most important elements is the language. No human culture can exist without language because it is a means of communication between the members of any community.

The folk, says Dr. Morsi, trains the children how to pronounce the words and teaches them how to speak their language. He cites an example which indicates how the bedouins in Fayoum train their children to speak the bedouin dialect.

The spoken dialect is somewhat different from the literary language. It is characterized with its adaptability to the needs of individuals. It is more flexible than the literary language. The writer presents some folk texts which indicate the above-mentioned fact. He adds that the spoken dialects resort to brief expressions. This is clear in riddles and proverbs. It uses the symbols in many cases.

Dr. Morsi speaks of the metaphor in the riddle. He says that it is based on surprise and excitement to assert a certain point and give it the chance to show the intended intellectual connections.

The metaphor plays a great role in the proverbs. Folk poetry and folk songs resort to metaphor. The writer gives some examples in which this artistic form is clear.

He cites a «magrouda» (a form of Aariban folk poetry), in which the folk singer describes the beauty of his beloved.

He then speaks of the proverbs prevalent in the rural societies in Egypt.

The community exalts wisdom and honesty. This fact is clear in folk songs, folk tales and proverbs.

GOLD IN FOLK TRADITION

by

Ahmed Adam Mohamed

Gold is closely attached with man, religion and rites. The writer traces the history of gold in Egypt and India.

The ancients believed that gold was generated from the rays of the sun. Tribes in West Indies and America believe that gold has a spirit and they take much care not to disturb that spirit.

Ancient Indians believed that gold, fire and light were one thing. The Indian old books described gold as immortal.

The ancients also believed that gold had taken its brilliant colour from the sun.

The word «Nub» in hieroglyphic language means gold and it was closely connected with Hathor, the goddess of love, mirth and joy, usually represented as having the head of a cow carrying the disc of the sun between her horns. That is why the ancient Egyptians attributed great magical powers to gold.

The writer then deals with the attempts of old alchemists to find out the philosophers' stone in the belief that it would change base metals into gold.

This precious metal is an important motif in myths and folk tales.

Ahmed Adam cites the story of Midas, King of Phrygia to whom Dionysus

writer cites Adham Al Sharkawi, Hassan and Naima, Zahir and Nargis, and Ezz Al Arab. The writer gives, in brief, the different kinds of mawals.

The folk tale is characterized with a special structure. The bard is conscious, when he narrates a folk tale, that this selected type has a certain form which people enjoy.

The folk tale of Ezz Al Arab is a long mawal.

Ezz Aa Arab married a woman called Hagir. As he begot no children he married another woman who gave birth to a child. The first wife Hagir managed to replace the new-born child with a dead-one. The second wife, however found that the corpse was not her son's when she looked for a certain mark in the body which characterized the child. Ezz Al Arab divorced Hagir. His second wife gave birth to a girl called Souad.

The kidnapped child Khairy was left on the sea-shore. A fisherman found him and took him home where he was raised with his son Rida. Khairy became a young man. It happened that he met with Souad. He loved her and asked his father to help him get married with Souad. The fisherman went to Ezz Al Arab and asked him the hand of his daughter. But when the mother of Souad saw Khairy she recognized him at once and announced that he was her son. She asked the two men to look for a certain mark in his body which they did. Souad was married to Rida and Khairy had to look for another girl.

Dr. Nabila analysis the incidents in the above-mentioned folk tale. She concludes her article by urging folklorists to evaluate the expressive forms to which the bard resorts as they reflect his character and his community.

VARIOUS TENDENCIES IN FOLK SONG RESEARCH WORK

by

Dr. M. Fahmy Higazy

Dr. Higazy points out the various researches in folk songs. He then speaks of the nature of folk song and says that scholars studied the composition of folk song : Is it the creation of an individual or composed by a group ? He presents the different views. He asserts that folk song is subject to modification and that it has a social role in people's life.

He then proceeds to the compiling and archiving of folk songs.

Field work is interested in folk singing, not in mere collecting and describing texts.

The writer cites the difference between the method of field in the nineteenth century and that of the twentieth. He points out the problems that face the field worker in recording his texts.

He presented the various recognized methods of classifying the folk songs.

The writer made stress upon the comparative historical method, which comprises :

- a) Recording literary phenomena.
- b) Comparative study of the type.
- c) Comparative study of the sequence of a particular form.
- d) Study of the perpetual influence and borrowing.

Dr. Higazy summed up his article by citing the modern phenomenon of the influence of mass media upon the folk song.

used the latter in making the mats, baskets, sieves, plates, fans and sandals. Brooms and brushes were made of the palm twigs and ropes of fibres. The Egyptians used to put palm-leaf stalks on the graves on feast-days. The dates are given as alms to the poor. The Arabs prepared some drugs from palm-trees. The writer describes in detail the different kinds of those drugs.

Palm-trees in Egypt are numerous and they give different kinds of dates.

Inhabitants of Egypt still use the dry palm-leaf stalks in making chairs, tables and beds (Angareeb).

There is a famous folk game called «Hoksha», played by two teams with a ball made of palm fibres. Each player hits the ball with a palm-leaf stalk about one metre long.

The palm-leaf stalk is used as a fire flint in the Oasis of Siwa.

Lace straw baskets, plates, fans, «margoons», fly-whisks, pack-saddles and mats are made of palm leaves. Women in Siwa are well-experienced in those handicrafts.

The season of dates gathering witnesses many wedding celebrations.

In the Oases people store dates in the «Zanabeel».

They extract a kind of honey from the dates. They get from the ripe dates a kind of red sugar and a special liquor called «Araki».

In Siwa, says Dr. Osman Khairat, people believe in evil eye. To save their palm trees they hang on them donkeys bones, deer horns and pieces of ceramics. In the Dakhla Oases the mother hangs a palm-leaf stalk carrying seven leaves

round the neck of the new-born child to protect him from the evil eye. She hangs over her breast a palm-leaf stalk, incised seven times by a man called Mohammed to protect herself also.

Dr. Khairat concludes his article by describing in detail the different kinds of crates made of palm leaf stalks.

* * *

THE FOLK BARD

by

Dr. Nabila Ibrahim

The folk bard, undoubtedly, transmits the literary folk tradition from generation to generation.

The writer is of opinion that folklorists have to find how the folk tradition was transmitted to the reciter. She says that they used to look for old reciters when they do their field work. Folklorists, she adds, never listen to a new reciter unless he is endowed with a sweet voice.

The new reciter listens carefully to the old ones. He learns a certain type of folk tradition and becomes acquainted with characters, places and customs mentioned by oldbards. He then tries to recite what he learned in a limited field.

Dr. Nabila asserts that there is a great resemblance between the «Siras» in style or in themes. She cites a number of examples extracted from some Siras.

The «mawal» is a well known type of Arabic folk tradition. Many folk tales are narrated in «mawals», among which the

ARTICLES IN THIS ISSUE ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED

By AHMED ADAM

FOLK MUSIC IN NUBIA ITS RELATION WITH ANCIENT EGYPTIAN MUSIC

by

Dr. M. Ahmed Al Hofni

The Nubian tribes, says Dr. Al Hofni, are descendants of Ancient Egyptians. The word Nubia means «The land of gold» in the hieroglyphic language.

The Nubian is an artist by nature. He is fond of decoration and likes to hear music.

The «tambour» is one of the most popular string instruments used by Nubians. It is also called the «Kithar» or «Kissir». It is a five-stringed instrument which the player carries on his chest in a horizontal or vertical position. This instrument is identified with the «Simsimiya», the well known musical instrument in the Canal Zone. It was called «Kennar» in the hieroglyphic language. In Arabic it is called «Kennara» which is obviously derived from the Ancient Egyptian word. An Ancient inscription, found in the tombs, shows a woman playing this instrument. Five «Kennars» were found among the monuments. One of them is in the Egyptian Museum in Cairo.

Among the musical instruments known in Nubia Dr. Al Hofni cites the «Selamiya» and the «Cole». They are reeds open from both sides. The musician carries a number of these instruments which vary in size and length to get the suitable tune.

The writer, then, deals with the drums in Nubia, among which are the tambourine and the Sudanese drums.

He speaks of folk songs in Nubia. In one of these folk songs the Nubian praises his camel and says that he lived happily with him. The «Nameem» is a kind of folk song sung by two, three, or four persons who sit in a circle and sing one after the other, with the accompaniment of clapping the hands. The rhythm may be simple or composite. Dr. Al Hofni cites a number of texts as an example of the Nubian folk songs.

* * *

THE PALM TREE IN FOLK TRADITION

by

Dr. Osman Khairat

The writer deals with the history of the palm-tree in Egypt, Arabian Gulf zone, India and Mediterranean regions. Palm trees had a special value in Ancient Egypt. Dr. Khairat says that palm-trees were regarded as sacred by the Ancient Egyptians. They are pictured on the walls of some tombs and temples, specially in Algorna and Aldeir Albahari.

Ancient Egyptians extracted from the dates a kind of liquor which they used in embalming the bodies of the dead. They covered their houses with roofs made of palm-trunks and palm-leaf stalks. They

THE FOLKLORE INSTITUTE

by

Dr. Abdel Hamid Younes

Dr. Younes begins his article by emphasizing the necessity of establishing the Floklöre Institute within the frame of the Academy of Arts.

The interest in folklore, he says, indicated the utmost need to studious generations, able to distinguish between the original and the non-original, and to save folk tradition from the remnants and survivals which impede the cultural progress.

The editor is of opinion that we can make use of the possibilities in the various institutes of the Academy by establishing special departments for folk music, folk dance, and folk drama.

He suggests that the proposed institute should be divided into the following sections :

1. — Section of folklore which comprises the theoretical study of folkloristics, field work, archiving and various methods of comparative studies. It also includes folk literature, customs, traditions and practices.

2. — Section of folk music which deals with theoretical and practical studies. It treats the various characteristics of folk music, its origins, instruments, and the laws of its evolution.

The writer remarks that it is probable to establish a special department for folk music in the Conservatoire.

3. — Section of folk dance which would be one of the most important units of the proposed institute. Dancing has its roots in human culture. It is connected with the various folk arts. This section will enable the student to distinguish between folk dance and the so-called «oriental dance».

The editor suggest also to establish a special section for folk dance in the Ballet Institute.

4. — Section of folk arts and crafts will graduate generations of students specialized in the traditional plastic arts. It will arouse the interest in apprenticeship which depends upon direct instruction between masters and trainees.

5. — Library and archives department: such institute cannot be detached from the present «Folklore Centre», which must be adapted to the needs of the proposed institute.

The writer says that the institute must comprise a permanent museum and plan for local museums and exhibitions. In the near future an open ethnographical museum can be established within the frame of the Folklore Institute. It will give chance for post-graduates to be specialized in the various branches of folkloristics. Students from various Arab speaking countries can join in the studies and activities of the institute.



Editor-in-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunis

Editorial Staff :

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny

Ahmed Rousdi Saleh

Dr. Nabila Ibrahim

Fawzi El-Anteel

Dr. Ahmed Morai

Secretary :

Tahseen Abd El-Hay

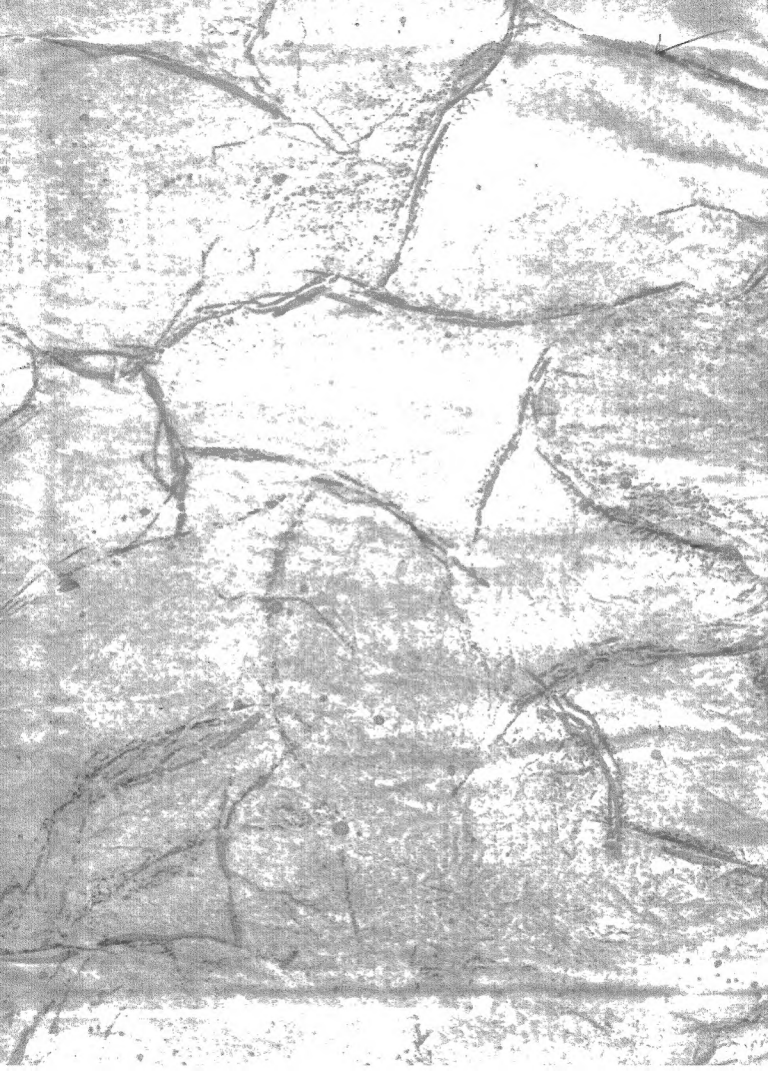
Art Supervisor :

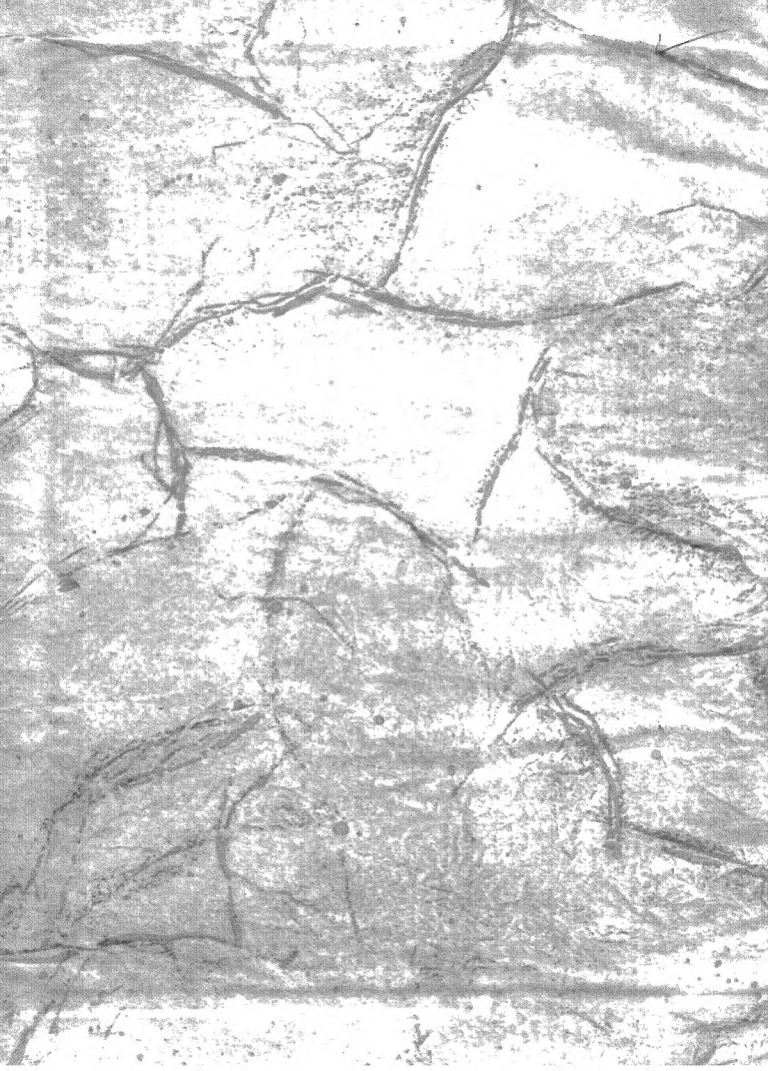
El-Sayed Azmy

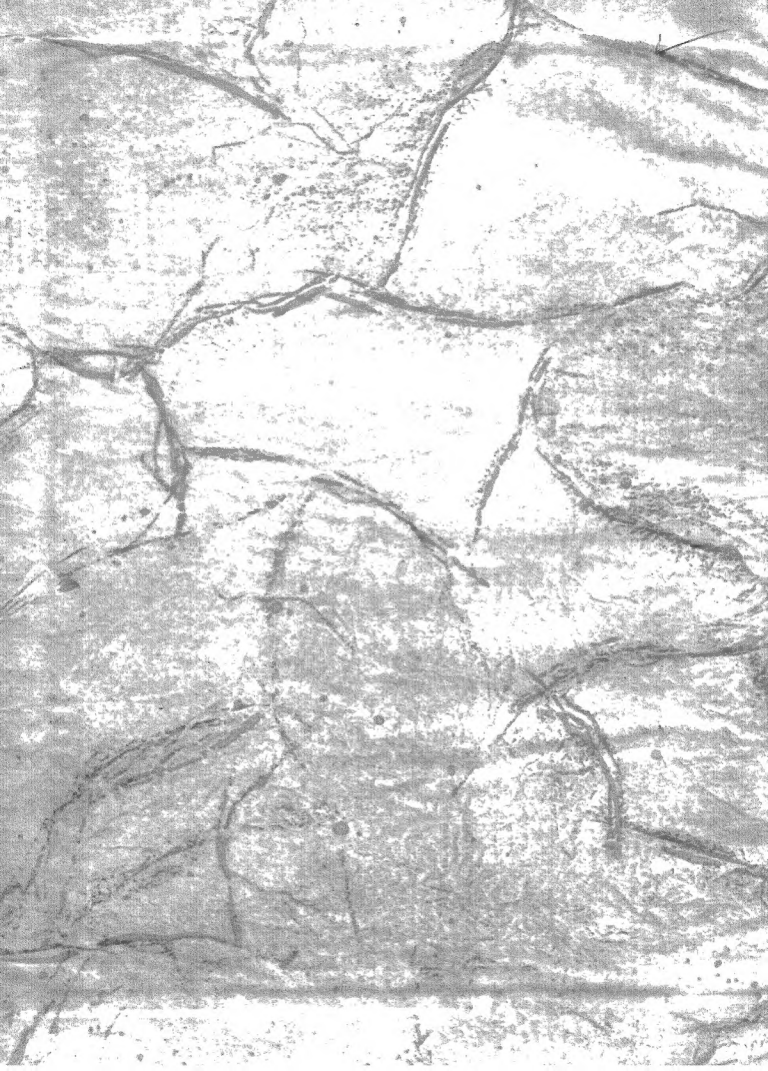
Office : 5, 26 July Str.

A Quarterly Magazine









Bibliotheca Alexandrina



0536310